

Université Paris 13

Ecole doctorale Erasme

Laboratoire LDI, UFR LLSHS

N° attribué par la bibliothèque

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 13

**FONCTION SCOPIQUE ET INVESTIGATION DU
RÉEL ANGLO-CARIBÉEN DANS L'OEUVRE DE
CARYL PHILLIPS**

Tome 1

Par Mme Josiane Ranguin

Thèse de Doctorat de Littératures Anglo-Saxonnes / Postcoloniales

Dirigée par Mme le Professeur Chantal Zabus

Présentée et soutenue publiquement le 8 juin 2016

Devant un jury composé de :

Madame le Professeur Chantal ZABUS, LDI, Université Paris 13-Sorbonne Paris Cité
Madame le Professeur Anny CURTIUS, The University of Iowa, Etats-Unis,
rapporteur

Monsieur le Professeur John GILMORE, The University of Warwick, Coventry,
Grande-Bretagne

Madame le Professeur Bénédicte LEDENT, Université de Liège, Belgique, rapporteur

Madame le Professeur Catherine MAYAUX, LDI, Université Paris 13 et Université
Cergy-Pontoise

Madame le Professeur Claudine RAYNAUD, Université de Montpellier

Remerciements

A Caryl Phillips, pour son oeuvre qui m'a été d'une grande aide, et sa générosité.

A Mme Chantal Zabus, sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour.

A M. le Professeur Brougère, pour son soutien décisif.

A Mme le Professeur Anny CURTIUS, qui a accepté la fonction de rapporteur.

A M. le Professeur John GILMORE, qui a accepté d'être membre du jury.

A Mme le Professeur Bénédicte LEDENT, qui a accepté la fonction de rapporteur.

A Mme le Professeur Catherine MAYAUX, qui a accepté d'être membre du jury.

A Mme le Professeur Claudine RAYNAUD, qui a accepté d'être membre du jury.

A mes parents.

A ma fille.

ERRATA

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
		« Conclusion : »	« Conclusion »
3	Note 5	« Harvard : »	« Harvard: »
5	Note 11	« 26/10/2010 »	« 26 Octobre 2010 »
6	Note 12	« Idem, Langston Hugues. »	« <i>Ibid.</i> »
9, 10	Notes 13, 14	« Février »	« février »
10	11	« soit reconnus »	« soient reconnus »
11, 12 , 16	Notes 16, 17, 18, 30	« Avril »	« avril »
12, 13	Notes 20, 21, 22	« New York : »	« New York: »
13	Notes 23,24,25	« Oxford : »	« Oxford: »
15	Note 28	« 84-94. »	« 84-94, 8. »
16	2	« reprises, il »	« reprises. Il »
18	10	« appartient donc à »	« appartient à »
21	Note 33	« 240 p. »	« 240 p., p. 49. »
21, 32, 33, 44	22, 23, 28, 11	« mariage »	« mariage »
22	35	« sus » law ³⁵	« sus law »
22	Note 35	« Voir note 11, p. 6. »	« Voir note 30, p. 16. »
24	Note 38	« Idem »	« Ledent Bénédicte, « Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction? », <i>Journal of Postcolonial Writing</i> , 2014,DOI10.1080/17449855.2014 982924, p. 1. »
25	Note 39	« The »	« <i>The</i> »
25, 28, 44, 48, 49, 63, 78,	Notes 39, 49, 66, 69, 70, 71, 63, 98	« Mars »	« mars »
25	Note 39	« p.2 »	« p. 2 »
27	Note 45	« 45,457 »	« 457-469, 458. »
27, 136, 144	Note 44, 241, 251	« ,, »	« , »
29	2	« cependant pas à »	« cependant à »
29	7	(p. 6)	(6)
29	4	« souligne quant elle »	« souligne quant à elle »
29	12	« comme un fantôme : »	« comme un fantôme. »
31, 81, 241, 310,	Note 52, 104, 310, 348	« Mai »	« mai »
32	5	« 'sus' law' »	« sus law »
33	15	« So what do you »	« « So what do you »
38	Note 58	« Kristin Thompson, <i>Breaking the Glass Armor</i> . Princeton NJ : Princeton University Press,1988, p. 10. »	« X Malcom, « The Pierre Berton Interview », Janvier 19, 1965. Disponible sur http://www.malcolm-x.org/docs_int_pbtert.htm . Consulté le 28 février 2015. »

38	Note 58	« Kristin Thompson, <i>Breaking the Glass Armor</i> . Princeton NJ : Princeton University Press, 1988, p. 10. »	« X Malcom, « The Pierre Berton Interview », Janvier 19, 1965. Disponible sur http://www.malcolm-x.org/docs_int_pbert.htm . Consulté le 28 février 2015. »
40	18	« ill »	« il »
44	3	« assimilationiste »	« assimilationniste »
42	Note 63	« Gregory D. Smithers [...], Published Online.»	« Paul Gilroy cité par Gregory D. Smithers [...], 2011, pp. 1-20, p. 4. »
43	1	« mais également de l'autre côté de la fracture raciale, c'est à dire ces observateurs »	« et également de l'autre côté de la fracture raciale, c'est -à-dire par ces observateurs »
45	12	« où »	« ou »
46	4	« durant ces années par la génération Windrush : «	« durant ces années : »
46	4	« lui sera reprochée par ses fils, »	« lui sera reprochée, »
49	17	« son langage »	« son langage »
49	13	« de Nicholas Mirzoeff qui considère l'ère suivant la seconde guerre mondiale comme une ère technologico militaire et l'inquiétude «	« de Nicholas Mirzoeff, qui considère l'ère suivant la seconde guerre mondiale comme une ère technologico militaire, et l'inquiétude «
97, 112, 195, 199, 206, 267, 304, 325, 345, 362, 381,	19, 5, 21, 28, 9, 17, 16, 24, 5, 11, 22,	« double conscience »	« double conscience »
43	1	« mais également de l'autre côté de la fracture raciale, c'est à dire ces observateurs »	« et également de l'autre côté de la fracture raciale, c'est -à-dire par ces observateurs »
50, 114, 123, 124, 128, 222	Notes 73, 188, 189, 191, 211, 214, 217, 218, 219, 224, 236	« Op. Cit »	« Op. Cit »
51	Note 74	« London : »	« London: »
51	Note 75	« Ed.: »	« ed. »
53	19	« , et le pousse »	« , le pousse »
67	Note 87	« 10/07/2011 »	« 10 octobre 2011. »
69	3	« siècle: »	« siècle : »
69	7	« à leur intelligence, appartenance »	« à leur intelligence, à leur appartenance »
78	Note 94	Note absente	« Stephen Moss, « Home Truths », <i>The Guardian</i> , May 21 2009. Disponible sur http://www.theguardian.com/books/2009/may/21/caryl-phillips-interview-falling-snow . Consulté le 9 Mars 2015. »
79	Note 98	« Stephen Moss, « Home Truths », <i>The Guardian</i> , May 21 2009. Disponible sur http://www.theguardian.com/books/2009/may/21/caryl-phillips-interview-falling-snow . Consulté le 9 Mars 2015. »	« Stephen Moss, <i>Op. Cit.</i> »
80	13, 15	« Ibid. »	« Ibid. »
80	Note 102	« Jackson : »	« Jackson: »
82	9	« african-american »	« africain-américain »

84	Note 106	« Akiko Mizoguchi, [...]2010, 45, 457 »	« Akiko Mizoguchi, [...]2010, 45: 457 - 469, 460 »
99	29	« ses cheveux »	« à omettre »
105, 116, 118, 122, 124, 126, 127, 152, 177, 179	Note 152, 177, 195, 197, 215, 221, 222, 230, 231, 233, 259, 280	« Août »	« août »
108	2	« du système britannique a été utilisé »	« du système britannique, a été utilisé »
108	4	« Wright et que »	« Wright que »
109	15	« thought »	« though »
109	27	« de la ville, que »	« de la ville, et que »
112	5	« W.E.B. Du Bois : Phillips »	« W.E.B. Du Bois : Caryl Phillips »
115	16	« souligner »	« souligner »
115	25	« expiatoires, et la tenue vestimentaire rituelle »	« expiatoires et la tenue vestimentaire rituelle, »
116	23	« et donc, non britannique cet enfant »	mais comme non britannique
112	Note 181	« 1995, 68 »	« 1995, p. 68 »
117	21	« 1987 dont certaines ne sont plus. »	« 1987, dont certaines ne sont plus. »
120	21	« Africaines-Américaines »	« africaines-américaines »
120	Note 204	, 69.	, p. 69.
127	6	« dance »	« danse »
197, 199	4, 11, 4, 6, 11	« 'double conscience' »	« double conscience »
136	Note 241	« With Caryl Phillips,, »	« With Caryl Phillips, »
138	21	« italique: »	« italique : »
144	Note 251	« <i>Jamaica Farewell</i> »	« <i>Jamaica Farewell</i> »
147	23	« Akin Adesokan ⁵⁴ . »	« Akin Adesokan. »
147	28	« contredire: »	« contredire : »
148	Note 254, déplacée de la page 147	« 2011 »	« 2011, p. 153 »
148	9	« occupies. (Akin Adesokan, 153)	« occupies. »
151	26	« case. (265) »	Note 257 : « 2001, p. 265 »
157	5	« parenthèses »	« guillemets »
157	24	« john »	« John »
159	3	« of so »	« of modernity so »
162	Note 266	« Princeton : Princeton »	« Princeton: Princeton »
166	10	« des marchandises, des esclaves, »	« des marchandises et des esclaves »
166	23	« Freud: »	« Freud : »
169	16	« Sandra Richards ⁶⁹ cite »	« Citons »
175	28	« recrée »	« recrée »
176	18	« du globe. »	« du globe. (9) »

176	21	« futile: »	« futile : »
178	282	supprimé	
180, 182, 184	Note 289, 290, 292, 295	« Décembre »	« décembre »
187	9	« Il est tout difficile »	« Il est tout aussi difficile »
189	Note 198	« 12/02/2015 »	« 12 février 2015 »
192	14	« EdgarWideman »	« Edgar Wideman »
192	15	« Cary Phillips »	« Caryl Phillips »
192	30	« que tentent »	« que tente »
198	14	« Ukeep »	« UKIP »
201	4	'England Your England'	« England Your England »
202	9	« V. S Naipaul »	« V. S. Naipaul »
205	28	« poignant »	« émouvant »
209	1	« entouré »	« entourés »
216	25	« (Voir Figures 1, 2, 3, et 4) »	Supprimé
217	Note 314	« (Hamondsworth: Penguin, 1979) »	« Hamondsworth: Penguin, 1979 »
224	5	« historiques: »	« historique : »
224	20	« à la foi »	« à la fois »
228	Note 327	« (Paris: Publibook Université, 2008) »	« Paris: Publibook Université, 2008 »
232	Note 335	« Zones grises. Quand les Etats perdent le contrôle, »	« Zones grises. Quand les Etats perdent le contrôle »
232	Note 335	« Juin »	« juin »
234	17	« inscrire »	« inscrit »
234	12, 26	« The Final Passage », « The European Tribe »	« <i>The Final Passage</i> », « <i>The European Tribe</i> »
234	1	« Susan Courtney affirme »	« Susan Courtney dans <i>Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race</i> affirme [...] (193).
235	2, 3	« The Final Passage », « The Island in The Sun »	« <i>The Final Passage</i> », « <i>The Island in The Sun</i> »
235	12, 13, 14	« Little Gidding, Four Quartets, Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages »	« « Little Gidding », « Four Quartets », « Burnt Norton », « East Coker », « The Dry Salvages » »
246	31	« absentante »	« absente »
250	23	« lorsqu'il à la mort d'Earl »	« après la mort d'Earl, son père. »
252	16	« et la duplicité? »	« et la duplicité. »
255	1	« Il faut donc »	« Il ne faut donc »
269	Note 365	« Novembre »	« novembre »
272	15	« des forts que se refermaient »	« des forts qui se refermaient »
282	15	« est évalué »	« et évalué »
295	7	« de haut, le ton monte »	« de haut, et le ton monte »

296	30	« des des »	« des »
299	5	« On également »	« On peut également »
300	23	« he has known »	« he had known »
302	5	« has structures »	« has structured »
311	17	« d'a-prioris »	« d'a priori »
314	2	« Si l'oeuvre multimedia A Bend in the River »	« En effet, l'oeuvre multimedia « A Bend in the River »
314	12	« Son sous-titre »	« Mais son sous-titre »
314	24	« Strange Fruit, The Final Passage, et A State of Independence »	« <i>Strange Fruit, The Final Passage, et A State of Independence</i> »
316	21	« une avancée qui ouvrirait cette littérature »	« une ouverture »
317	1	« Or »	« Précisément, «
317	17	: « it also allowed the man the opportunity to demonstrate his inability to grate Parmesan cheese. « (51) ou « semi-educational gestures, such as an introduction to the world of wine. » (12)	Supprimé
317	21	21	« de ces mentions »
323	7	« tout autant coupable »	« tout aussi coupable »
322	4	« The Shelter »	« <i>The Shelter</i> »
341	20	« l'abject.En effet, »	« l'abject. En effet, »
345	21	« image seconde »	« image/seconde »
366	25	« un vision »	« une vision »
375	21	« aujourd'hui »	« aujourd'hui »
401	13	« 'weird' »	« « weird » »

Sommaire

Remerciements.....	1
Sommaire.....	2
Introduction	6
I - STRANGE FRUIT (1981), WHERE THERE IS DARKNESS (1982), THE SHELTER (1984) ou témoigner de l'expérience anglo-caribéenne des années Windrush aux années Thatcher.....	10
I - 1 - Le contexte historique	15
I - 2 - PRESSURE (1975) d'Horace Ové	21
I - 3 - STRANGE FRUIT (1981).....	29
I - 3 - 1 - STRANGE FRUIT : la genèse	31
I - 3 - 2 - L'assimilationnisme face au séparatisme.....	40
I - 4 - WHERE THERE IS DARKNESS ou « scruter les ténèbres ».....	56
I - 5 - THE SHELTER (1984).....	67
I - 5 - 1 - Doubles.....	74
I - 5 - 2 - Une écriture en spirale.....	80
II - DES VOYAGES DÉCISIFS POUR UN REGARD ANGLO-CARIBÉEN SUR « L'ATLANTIQUE NOIR ».....	89
II - 1 - CASABLANCA de Michael Curtiz : regards croisés	95
II - 1 - 1 - Résistances.....	95
II - 1 - 2 - Identités révélées.....	97
II - 2 - THE EUROPEAN TRIBE : de Casablanca à Tromsø, l'Europe en immersion ...	102
II - 2 - 1 - Cultural studies contre assimilation	104
II - 2 - 2 - Endocolonisations Européennes.....	110
II - 2 - 3 - Mélancolie Transeuropéenne	118
II - 3 - THE ATLANTIC SOUND : le devoir de mémoire, de Pointe à Pitre à Dimona....	135
II - 3 - 1 - « Atlantic Crossing » : le courage de l'exil.....	140
II - 3 - 2 - « Leaving Home » ou demande de réparation à Liverpool	151
II - 3 - 3 - « Postscript » : des gardiens de la mémoire à Liverpool.	160
II - 3 - 4 - « Homeward Bound » : les romantiques de la mémoire.....	172
II - 4 - A NEW WORLD ORDER : « peering into the distance ».....	178
II - 4 - 1 - « Introduction: A New World Order ».....	182
II - 4 - 2 - Sous le regard britannique	190
II - 4 - 3 - Scruter l'espace diasporique pour explorer l'Atlantique Noir.....	204
III - PARTIR/REVENIR.....	210
III - 1 - ISLAND IN THE SUN (1957) ou la stase caribéenne revue par le gothique hollywoodien	213
III - 1 - 1 - L'île éternelle, de sujet d'Empire en néo-colonie.....	213
III - 1 - 2 - Transgressions inter-ethniques, passages et châtements	222
III - 1 - 3 - Des lieux crépusculaires	226
III - 2 - THE FINAL PASSAGE (1985) ou la blancheur comme malédiction	232
III - 2 - 1 - Leila : l'impossibilité de l'entre-deux	236
III - 2 - 2 - Michael ou la genèse du « hustler »	251
III - 2 - 3 - Espace et structure	256

III - 2 - 4 - Réécrire The Final Passage : un film de Sir Peter Hall, scénario de Caryl Phillips	272
III - 3 - A STATE OF INDEPENDENCE (1986) : l'Europe comme hallucination	279
III - 3 - 1 - Histoire / histoires.....	280
III - 3 - 2 - Des interdépendances indispensables	288
III - 4 - IN THE FALLING SNOW (2009) : un point de vue en héritage	302
III - 4 - 1 - History/his story	306
III - 4 - 2 - The postmodern gaze	310
III - 4 - 3 - Perversité et voyeurisme.....	317
IV - D'AUTRES REGARDS SUR L'ESCLAVAGE : LES ARTEFACTS MÉMORIELS ...	325
IV - 1 - BAMBOOZLED (2000) de Spike Lee	325
IV - 1 - 1 - Artefacts et fonction mnésique.....	328
IV - 1 - 2 - De la désaffiliation ethnique à la créolisation	330
IV - 1 - 3 - Des supports de mémoire : retrouvés et ré-imaginés.....	339
IV - 1 - 4 - Taxinomie du racisme.....	343
IV - 2 - DANCING IN THE DARK ou l'interdiction de la réinvention de soi	346
IV - 3 - CAMBRIDGE, ou la chance du décentrage	359
IV - 3 - 1 - Le bruissement des voix, la réfraction des points de vue.....	363
V - MÉMOIRES CONJUGUÉES DES TRAUMAS COLLECTIFS	374
V - 1- 12 YEARS A SLAVE (2013) de Steven McQueen.....	379
V - 1 - 1 - Silences	384
V - 1 - 2 - Traumas Conjugués	387
V - 1 - 3 - Les absences du regard	390
V - 2 - HIGHER GROUND (1989).....	398
V - 2 - 1 - Heartland.....	399
V - 2 - 2 - The Cargo Rap	409
V - 2 - 3 - Higher Ground	417
V - 3 - THE NATURE OF BLOOD (1997).....	422
V - 3 - A DISTANT SHORE (2003).....	438
V - 3 - 1 - « Who is the foreigner? ».....	445
V - 3 - 2 - « The Body, the ultimate frontier of identity »	455
Conclusion.....	471
Bibliographie	479
Filmographie.....	490

Introduction

Né en 1958 à St Kitts, c'est à l'âge de quelques mois, porté par sa mère, que Caryl Phillips migre en Grande-Bretagne, ses parents faisant partie de ces pionniers appartenant à la génération Windrush. Après des études à Oxford, devenu écrivain, il s'établira brièvement à St Kitts, pour ensuite choisir les Etats-Unis comme pays de résidence, où il enseigne actuellement à l'université de Yale. Détenteur de trois passeports, c'est véritablement un citoyen du monde, ce monde qu'il observe avec l'attention particulière de celui qui est sensible à la défense du « droit de regard » au sens où l'entend Nicholas Mirzoeff, expression empruntée à Jacques Derrida : « The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity: “ the right to look. The invention of the other.” »¹ L'exercice de ce droit de regard est l'un des moteurs de l'écriture de Caryl Phillips qui très tôt, à l'école — il le note dans *The European Tribe* (2015) et le rappelle dans *A New World Order* (2001) — se sent prisonnier des regards définitoires qui ne cessent de l'exclure de l'espace social national, en tant qu'Anglo-Caribéen.

Ce sont ces tensions que Caryl Phillips, auteur prolifique, donne à lire. Auteur de dix romans à ce jour : *The Lost Child* (2015), *In the Falling Snow* (2009), *Dancing in the Dark* (2005), *A Distant Shore* (2003), *The Nature of Blood* (1997), *Cambridge* (1991), *Crossing the River* (1993), *Higher Ground* (1989), *A State of Independence* (1986), et *The Final Passage* (1985), Caryl Phillips est également dramaturge et compte quatre pièces à son actif : *Rough Crossings* (2007), *The Shelter* (1984), *Where There is Darkness* (1982) et *Strange Fruit* (1981). Essayiste, il a publié *Color Me English* (2011), *A New World Order* (2001), *The Atlantic Sound* (2015), *The European Tribe* (2015), ainsi que des anthologies dont *Extravagant Strangers, A Literature of Belonging* (1997) et un triptyque biographique : *Foreigners: Three English Lives* (2007). Egalement scénariste, Caryl Phillips est ainsi l'auteur des scénarios de *The Mystic Masseur*² (2001) — une adaptation du roman éponyme de V. S. Naipaul réalisé par Ismail Merchant — et de *Playing Away*³ (1987), dirigé par Horace Ové. Caryl Phillips écrit par ailleurs pour la radio et la télévision.

¹ Jacques Derrida et Marie-Françoise Plissart in Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3 (Spring 2011), pp. 473-496, p. 473.

² *The Mystic Masseur*. Réal. Ismail Merchant. Paria Publishing Company. Merchant Ivory productions. 2001. Long métrage.

³ *Playing Away*. Réal. Horace Ové. Faber and Faber (UK), Faber, Inc. (US), 1987. Long métrage.

Il est important pour Caryl Phillips de refuser toute définition de soi imposée par d'autres, ce processus étant incapacitant car réducteur. Son droit de regard va donc s'exercer à partir de la faille dessinée par ce que Nicholas Mirzoeff appelle « visualité », c'est-à-dire le regard du pouvoir posé sur les individus peuplant l'espace social, un regard pesant particulièrement sur ceux qui affichent les signes interprétés comme dénotant une position subalterne. Sous ces regards, Caryl Phillips développe enfant à Leeds, ce sentiment à la fois d'appartenir et de ne pas relever de l'espace social qu'il habite : « I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. » (4) C'est cet entre-deux, cet « in-betweenness », terme que j'emprunte à Homi Bhabha, que l'écrivain interroge en cherchant à en cerner l'origine. Le scopique est donc bien à la source de l'interrogation, puis de la pulsion d'écrire.

De même, Caryl Phillips écrit dans *Color Me English* (2011) : « To be an artist, one has to be able to see. » (56) Le réel tombant également sous le coup de réinterprétations selon les instances visualisantes, l'auteur va chercher à révéler comment, sous la façade lisse qu'il présente aux regards, y sont néanmoins présents des éléments tus par la société, l'histoire des subalternes, de ceux qui n'ont pas pu exercer leur droit de regard. C'est ainsi que Caryl Phillips cherche dans ses écrits à travailler sur des pans de l'histoire qui n'ont jamais été pris en considération car invisibles. Ecrire sur Bert Williams dans *Dancing in the Dark* (2005) ou les cow-boys noirs de l'Ouest américain dans *Crossing the River* (1993), tombés dans l'oubli, relève de cette volonté de faire réapparaître un autre espace, vu par d'autres yeux et peuplé d'autres voix. Pour ce faire, Caryl Phillips se révèle ventriloque, et fait parler le passé en voyant.

Pour que l'invocation et l'évocation soient des plus précises, les écrits sont très souvent tissés de multiples sources d'époque, extraits d'essais, de romans, de traités historiques, journaux intimes ou articles de presse qui vont dresser une représentation des scènes évoquées. Si cette technique volontariste de reconstitution d'un réel évanoui donne parfois le sentiment d'une écriture rigide, et comme contrainte, la reconnaissance de ces emprunts permet de mieux apprécier l'art de l'écrivain et son évocation d'une réalité cachée aux regards.

J'ai donc voulu aborder tout particulièrement, des premiers ouvrages aux derniers, sans prétendre à l'exhaustivité, la façon dont Caryl Phillips donne à comprendre la perception

anglo-caribéenne du réel. Cette monstration s'appuie sur une reconstitution volontariste de l'espace anglo-caribéen qui part d'une attention tout d'abord portée à la famille anglo-caribéenne dans les trois premières pièces, pour ensuite englober le monde. Parce qu'il s'agit d'une écriture qui se livre peu, l'écrivain s'abritant souvent derrière ces voix plurielles, et un patchwork narratif, j'ai voulu éclairer la thématique des textes abordés par une approche cinématographique, le filmique pouvant entrer dans un dialogue fructueux avec le textuel.

C'est ainsi qu'une première approche de la famille anglo-caribéenne telle qu'elle est mise en scène dans les trois premières pièces de Caryl Phillips : *The Shelter* (1984), *Where There is Darkness* (1982) et *Strange Fruit* (1981) sera précédée du regard que pose Horace Ové sur la seconde génération d'Anglo-Caribéens dans son film *Pressure*⁴ (1976), dont le titre revient comme un leitmotif dans *Strange Fruit*, et est également présent dans *Where There is Darkness*. Il semble annoncer le signe sous lequel sont placés les Anglo-Caribéens de la génération Windrush et leurs enfants dans les années 1970.

Nous aborderons ensuite l'approche de l'Europe qu'effectue Caryl Phillips à partir du regard anglo-caribéen. Il se met en scène dans *The European Tribe* (1987), selon un dispositif quasi-expérimental d'observation du regard européen sur l'Anglo-Caribéen qu'il est. C'est le monde ensuite que Caryl Phillips découvre par un autre dispositif dans *The Atlantic Sound* (1987) : il s'agit de revivre, en cargo, le trajet des membres de la génération Windrush vers la Grande-Bretagne, de revenir, de Liverpool à Charleston sur les traces de l'esclavage et de la lutte pour les droits civiques, puis encore de questionner l'éternel désir de retour vers la terre fantasmée à laquelle les diasporiques africains ont été arrachés. Dans *The New World Order* (2001) la visite de l'« Atlantique Noir⁵ », pour reprendre l'expression de Paul Gilroy, se fait par exploration critique d'artefacts culturels. La réinterprétation occidentale de Casablanca au Maroc, que Caryl Phillips critique dans *The European Tribe* (1987), sera accompagnée d'un retour sur le film *Casablanca*⁶ et ses rapports avec l'Atlantique Noir.

Le balancement entre la Grande-Bretagne, qui se révèle mère marâtre, et les Caraïbes est sensible dans *The Final Passage* (1985) et *A State of Independence* (1986). A plus de vingt ans de distance, Caryl Phillips reviendra dans *In the Falling Snow* (2009) sur le trauma qu'a représenté l'expérience britannique des pionniers de la génération Windrush pour la famille

⁴ *Pressure*. Réal. Horace Ové. BFI Production, 1976. Long Métrage.

⁵ Paul Gilroy, *The Black Atlantic, Modernity and Double-Consciousness*, Harvard: Harvard University Press, 1995.

⁶ *Casablanca*. Réal. Michael Curtiz. Warner Bros, 1942. Long Métrage.

anglo-caribéenne. Les fractures occasionnées par le colorisme et les conséquences toujours perceptibles de l'esclavage sont également des points abordés par *Island In the Sun*⁷ de Robert Rossen, un film hollywoodien dont le titre est cité dans *Strange Fruit*⁸ (1981). Les artefacts mémoriels font l'objet du quatrième chapitre qui s'attache au retour sur l'esclavage dans *Cambridge* (1991). La survivance des formes culturelles héritées de l'esclavage sont abordées à la fois dans *Dancing in the Dark* (2005) et *Bamboozled*⁹ (2000), le film de Spike Lee.

Le dernier chapitre concerne plus précisément l'approche du trauma et regroupe *Higher Ground* (1989), *The Nature of Blood* (1997), et *A Distant Shore* (2003). Caryl Phillips mentionne son aïeul juif dans *The European Tribe* (1987), et *Higher Ground* (1989) effectue un premier lien entre mémoire de l'esclavage et mémoire de la Shoah sous la forme d'un triptyque, dont la partie centrale, celle consacrée à Rudi, prisonnier de droit commun devenu activiste en prison, résonne des deux mémoires. Ce chapitre sera ouvert par une étude de *12 Years a Slave*¹⁰ (2013) de Steven McQueen, une tentative de donner à voir le point de vue d'un Noir libre, Solomon Northup, confronté aux tourments de l'esclavage dans le Sud profond américain.

Il est souhaité que ce parcours au travers des oeuvres de Caryl Phillips nous fasse découvrir une sensibilité anglo-caribéenne vibrante de ses différences mais fermement ancrée dans ses multiples appartenances.

⁷ *Island in the Sun*. Réal. Robert Rossen. Twentieth Century Fox, 1957. Long métrage.

⁸ Caryl Phillips, *Strange Fruit*, Oxford: Amber Lane, 1981, p. 69.

⁹ *Bamboozled*. Réal. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks Productions, 2000. Long métrage.

¹⁰ *12 Years a Slave*. Réal. Steven McQueen. Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B Entertainment, New Regency, Film4 Productions, 2013. Long métrage.

I - STRANGE FRUIT (1981), WHERE THERE IS DARKNESS (1982), THE SHELTER (1984) ou témoigner de l'expérience anglo-caribéenne des années Windrush aux années Thatcher

Dans l'introduction de *The Shelter*, Caryl Phillips note que ce qui a rendu cette pièce difficile à écrire est le poids de la responsabilité : « I stopped, feeling I was shouldering an additional burden to those I was used to, such as form, characterization, dialogue and so on — a burden that was making things difficult, and might ultimately make it impossible, for me, to continue this game. This supplementary burden I named « responsibility ». (7) Ce texte donnera à lire en effet une image intime des Anglo-Caribéens à une époque de forte tension sociale.

Pour Caryl Phillips, le travail d'écriture, est un jeu « effrayant » de par l'inquiétude et l'excitation qu'il provoque, la panique qui l'accompagne : « the accustomed panic » (7), mais également en raison des répercussions de cette représentation. Il révèle alors que la responsabilité première qu'il s'assigne est celle de cerner la vérité qui se trouve au cœur de ce qu'il travaille et d'y rester fidèle coûte que coûte :

[...]; but I, perhaps motivated by the luxury of inexperience, had always felt that my only responsibility was to locate the truth in whatever piece I was working on, live with it, sleep with it, and be responsible to that truth alone. After all, I could see no other way of surviving as a sane individual given the often cruel contradiction of the society I had chosen to live in. (7)

Caryl Phillips cite Langston Hughes dans un extrait qui éclaire « la contradiction souvent cruelle » qui est celle de l'écrivain noir se trouvant d'une part l'objet des critiques virulentes des membres de son propre groupe ethnique, et d'autre part le récipiendaire de faveurs indirectes de la part des Blancs : « The Negro artist works against an undertow of sharp criticism and misunderstanding from his own group and unintentional bribes from the whites. » Le texte de Langston Hughes, *L'Artiste Noir et la Montagne Raciale*¹¹, est écrit en 1926.

Il sera appelé à devenir la pierre angulaire de la Harlem Renaissance, une période revisitée par Caryl Phillips dans *Dancing in the Dark* en 2005. On y perçoit l'une des lignes

¹¹ Langston Hughes, « The Negro Artist and the Racial Mountain. The Collected Works of Langston Hughes », [1926], University of Missouri Press, 2002. Disponible sur <http://www.poetryfoundation.org/learning/poetics-essay.html?id=237858>. Consulté le 26 octobre 2010.

de force des écrits de l'auteur, à savoir le questionnement des relations entre Noirs et Blancs, et celles, particulièrement explosives à traiter, des relations interpersonnelles entre Noirs et Blanches.

Certainly there is, for the American Negro artist who can escape the restrictions the more advanced among his own group would put upon him, a great field of unused material ready for his art. Without going outside his race, and even among the better classes with their "white" culture and conscious American manners, but still Negro enough to be different, there is sufficient matter to furnish a black artist with a lifetime of creative work. And when he chooses to touch on the relations between Negroes and whites in this country, with their innumerable overtones and undertones, surely, and especially for literature and the drama, there is an inexhaustible supply of themes at hand.¹²

Langston Hughes suggérait en 1920 que la culture « blanche » devrait cesser d'agir comme un aimant pour les artistes afro-américains alors même que l'artiste jugé trop « Noir » est l'objet de critiques lorsqu'il présente ce qu'il juge être une image réelle, véritable et sans fard, des Noirs qui l'entourent.

Le poids de la responsabilité de cerner la vérité — « the location of the truth » — est en partie celui de la représentation de ce couple dérangeant : « a difficult part of modern life I wanted to know more about. » (9) Le désir d'écrire qui s'accroche à une carte postale achetée en nombre — « (in fact six copies) » (9) — représentant les mains d'un homme noir enserrant le front d'une femme blanche, affronte une angoisse face au sujet traité dans la Grande-Bretagne thatchérienne des années 1980 : « And now, as I faltered, I had to ask myself if I was frightened of the subject-matter. Was the responsibility of choosing to write about this postcard too great a burden for me to shoulder? » (9) Caryl Phillips est également conscient d'être désapprouvé par les femmes noires britanniques.

Elles reprochent en effet aux écrivains d'origine caribéenne d'être obnubilés par les femmes blanches : « [a black woman] in fact threatened me with her truth, that until black writers stopped being obsessed by white women then black people would never achieve anything as a community, as a people, as a race. » (9) Face à cette défiance de la minorité féminine noire, Caryl Phillips oppose celle de la majorité blanche américaine qui, par le biais des lois 'Jim Crow', signifiait aux Noirs américains que toute tentative de relation interracial, réelle ou supposée, pouvait mener à un lynchage.

¹² Ibid.

L'auteur évoque en particulier le cas de Jack Johnson qui devint en 1908 le premier champion du monde poids lourd afro-américain, mais qui fut toute sa vie harcelé en raison de ses fréquentations interracialisées — « [...] for having the audacity « to parade » with a white woman. » (10) Tenant les relations sexuelles interracialisées pour celles provoquant « le plus de conflits, le plus de craintes, le plus de mépris » (10), l'écrivain se donne pour mission de représenter la tension au cœur de ces relations afin d'être au plus près de son rôle d'écrivain et au plus près de sa vérité : « For someone to suggest that black writers (or white writers for that matter) should flee from it is to suggest that we turn our backs on what is our arrogant but inevitable task; in other words to describe the world in which we live, as we see it, for those who also live in it, in order that they may see it clearer, and understand it better for themselves. » (10) Caryl Phillips fait allusion à des références autobiographiques puisque la carte postale le renvoie à lui-même, et à la figure de son propre père.

Il craint alors, qu'en refusant d'affronter cette question de front, elle ne revienne le hanter :

And so, for what I thought might be the last time, I looked to the postcard but this time it was like looking in a mirror and suddenly realizing that you look like your father. A hand grabbed me and held me, and an unseen voice told me that I would never be able to run from it for the postcard was a part of me and if I did not acknowledge it I would be haunted, for the card had both fed and been feeding off my life. And true enough, like looking into my father's face, I clearly saw in it, perhaps for the first time, something that had made me what I was. (11)

Ce thème des relations empêchées entre hommes noirs et femmes blanches est d'ailleurs une figure récurrente des écrits de Caryl Phillips que l'on peut retrouver dans les œuvres suivantes : *The Final Passage* (1985), *Crossing the River* (1993), *The Nature of Blood* (1997), *Dancing in the Dark* (2005), *A Distant Shore (Foreigners)* (2007), *In the Falling Snow* (2009), et *The Lost Child* (2015).

C'est bien une question qui fait directement référence à l'inclusion de l'homme diasporique dans la société occidentale car elle est un défi direct et frontal à la pensée ségrégationniste. L'auteur, après avoir décidé d'endosser le lourd manteau de la responsabilité de la représentation, c'est-à-dire après avoir analysé son intention dramatique en production, anticipe ensuite l'analyse en réception qui pourrait être faite de sa pièce. Cette analyse pourrait être celle du critique ayant assisté à une représentation de *Strange Fruit* et qui écrivit : « Mr Phillips has pillaged the white man's theatre knowingly [sic] for a powerful,

rangy, tragic play which is, ironically, about black mens's roots. » (11) L'auteur se défend pourtant de vouloir intégrer le club des « dramaturges blancs » puisqu'il ne veut pas être considéré comme un simple faiseur, un Blanc honoraire, mais comme un auteur noir et européen : « In Africa I was not black. In Africa I was a writer. In Europe I am black. In Europe I am a black writer. If the missionaries wish to play the game along these lines then I do not wish to be an honorary white, and do the state some service, for that tough task-master, history, has shown us the folly of such a deceit. » (12) Bien qu'il soit peu probable que Caryl Phillips soit reconnu en Afrique en tant que membre de la diaspora africaine, ce que souhaite l'écrivain est suivre son propre programme, et répondre à ses propres questions, si dérangementantes ou déconcertantes soient-elles, mais en basant ses recherches sur la complexité du monde.

L'auteur fait ici montre de ses préoccupations et met à nu le jeu perceptif et idéologique qui filtre toute approche de la question noire en Europe. Il donne à comprendre que l'entrée dans la sphère européenne s'accompagne d'un jeu de filtres dont le premier est celui des distinctions raciales. Cette remarque souligne une double essentialisation : du statut d'écrivain, il passe au statut de Noir. Il devient ensuite écrivain noir. Ce jeu de catégorisation, pour simple qu'il soit, n'en est pas moins la source d'une aporie dont Caryl Phillips s'applique à cerner les contours. Nous allons nous attacher à suivre cette préoccupation qui se traduit dans les écrits par le jeu de ce que nous appellerons la fonction scopique à l'œuvre dans la narration de Caryl Phillips. Cette écriture s'applique, de façon quasi entomologique, à laisser à nu ce qu'elle veut démontrer, à savoir les mécanismes à l'œuvre dans les relations interpersonnelles qui font que le Noir européen se trouve de facto pris dans une grille interprétative essentialiste qui dépasse ce que l'on nomme souvent plus simplement préjugé ou stéréotype.

La réflexion de Caryl Phillips interroge le fait que la couleur de peau conduise à subsumer l'individu dans un groupe dont l'existence est pré-définie sociologiquement, et remarque l'aberration qui fait qu'une variable génétique doive être perçue comme fondation légitime de fédération. L'auteur souligne de façon lapidaire comment le fait de relier de facto des individus à un groupe construit sur des bases ethniques conduit à des catégorisations en chaîne, son statut d'écrivain se retrouvant ainsi traduit en statut d'écrivain-noir. Il s'agit dès

lors de refuser toute tentative d'assimilation culturelle qui ferait perdre personnalité et raison d'écrire comme Caryl Phillips l'explique à Maya Jaggi :

Margaret Thatcher came to power in 1979, the month Phillips graduated. 'I left university when Britain was trying to understand why these truculent Caribbean youths were fighting the police; it was clamouring for an articulate second generation who were not throwing bricks. I was perceived as somebody who could explain.' But Phillips has always scorned the role of 'exotic missionary'; 'my job isn't to explain anybody to anybody. People have always tried to make me into something I'm not.' »¹³

L'écrivain noir va-t-il s'inscrire dans la tradition théâtrale occidentale, le théâtre de l'homme blanc : « the white man's theatre » (11), ou va-t-il chercher une autre voie, choisir de faire ce qu'il se sent capable de faire, et non agir en tant qu'être essentialisé : « [...] stepping into an area whose parameters are defined not by what one can do, but by what perhaps one ought to do. » (13) Ce que Caryl Phillips refuse, en tant qu'artiste, c'est de jouer le rôle du missionnaire, c'est-à-dire d'endosser une fonction, celle ici d'écrivain noir co-opté, qui gomme les aspérités, et évite les questions fâcheuses afin de mieux pénétrer un monde fermé.

« [O]ught to » indique la conscience du devoir moral. Cette position pourrait être qualifiée de radicale, et, si l'on se réfère au paragraphe final de *The European Tribe* (1987), on comprend que le rôle refusé est celui de l'intermédiaire collaborateur, personnage que l'on verra à l'œuvre en la personne de l'esclave traducteur au service des négriers dans *Higher Ground* (1989) :

Black people have always been present in a Europe that has chosen either not to see us, or to judge us as an insignificant minority, or as a temporary, but dismissible, mistake. I looked down at the Grand Canal and realized that our permanence in Europe no longer relied upon white European tolerance, or the liberal embrace, but made a much more radical demand. Europe must begin to restructure the tissues of lies that continue to be taught and digested at school and at home for we, black people, are an inextricable part of this small continent. And Europeans must learn to understand this for themselves, for there are among us few who are here as missionaries. (129)

Que le paragraphe se termine sur le mot de « missionnaire », indique qu'il ne s'agit pas pour Caryl Phillips de renoncer à l'écriture théâtrale par refus du compromis, mais de se placer au-

¹³ Maya Jaggi, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday 3 November. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Consulté le 27 février 2015.

delà de la zone de contact¹⁴, comme l'entend Mary Louise Pratt, dans une position autrement plus radicale, c'est-à-dire dans le refus de s'inscrire dans un passé eurocentrique pour se poser en tant que sujet conscient d'un groupe qui refuse d'être subsumé.

L'auteur fait oeuvre sociale, oeuvre d'historien de la société, en donnant à voir le non-dit, en racontant des histoires tues puis oubliées, en travaillant sur la matière même du refoulé : « My life has been peppered with betrayals, both small and large, both personal and national, and by the time I was ready to leave university I knew that attempting to make contemporary British society accepting of, and even comfortable with, the complexities of her past and present would be a large part of my life's work. »¹⁵ Caryl Phillips, de *Strange Fruit* (1981) à *Color Me English* (2011), n'a de cesse de revenir sur l'expérience anglo-caribéenne. Deux générations ont en effet oeuvré afin que soient reconnus la présence des Anglo-Caribéens et leur apport à la société britannique. La première, née dans les Caraïbes, avait été appelée à soutenir la Grande-Bretagne durant la seconde guerre mondiale, puis à participer à l'effort de reconstruction du pays ravagé, alors que la seconde génération, née ou ayant grandi sur le sol britannique, fut celle qui se joignit aux mouvements de lutte des années 1960 pour une meilleure égalité raciale.

I - 1 - Le contexte historique

Un film d'actualité Pathé témoigne de l'arrivée de l'Empire Windrush, un paquebot transformé en porteur de troupes après la guerre et qui transporta, fort de 492 passagers et de 6 clandestins, le 26 mai 1948, l'un des premiers groupes importants de Caribéens britanniques vers la Grande-Bretagne. L'équipe filme la performance d'un jeune calypsonien qui chante sa

¹⁴ Contact zone : « Mary Louise Pratt's term in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) for social places (understood geographically) and spaces (understood ethnographically) where disparate cultures meet and try to come to terms with each other. It is used quite widely in literary studies and Cultural Studies as well as Postcolonial Studies as a general term for places where white Western travelers have encountered their cultural, ethnic, or racial other and been transformed by the experience. Contact zones are most often trading posts or border cities, cities where the movement of peoples and commodities brings about contact. » Oxford Reference. Disponible sur <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095634533>. Consulté le 27 février 2015.

¹⁵ Caryl Phillips, « Confessions of a true believer », *The Guardian*, Saturday, January 2003. Disponible sur <http://featuresreviews.guardianreview15>. Consulté le 10 juillet 2011.

joie d'être arrivé dans la mère patrie.¹⁶ En effet, les conditions de vie difficile dans les Caraïbes d'après-guerre avaient poussé de nombreux Caribéens à saisir l'opportunité d'une place aller vers la Grande-Bretagne, dont trois cents avaient été offertes en promotion à 28 livres et 10 shillings à l'occasion d'une escale de l'Empire Windrush en Jamaïque. La plupart des voyageurs étaient des jeunes gens désirant uniquement suivre une nouvelle formation et revenir ensuite vers les Caraïbes. Au nombre de ceux-ci se trouvaient des militaires récemment démobilisés, un groupe de boxeurs, et le calypsonien trinidadien Aldwyn Roberts, plus connu sous le nom de Lord Kitchener.¹⁷

Lord Kitchener, nom de scène du chanteur, reflète à la fois son statut au sein des spécialistes de la calypso qui, tous les ans, remettent en jeu leur titre de meilleur calypsonien au cours du carnaval de Trinidad, et l'humour de cet artiste, sujet colonial de la Couronne britannique qui, dans son domaine, prétend se hisser à la hauteur d'un des maîtres de l'Empire. Lord Kitchener chanta donc à l'arrivée du bateau à Tilbury, devant la caméra, une calypso porteuse de tout l'espoir et de la joie de connaître enfin Londres, dans « London Is the Place for Me ». Les paroles de cette calypso reflètent l'état d'esprit des nouveaux arrivants qui s'apprêtent à embrasser la mère patrie. C'est cette attente d'une Grande-Bretagne rêvée que décrit la chanson :

London is the place for me
London this lovely city
You can go to France or America,
India, Asia or Australia
But you must come back to London city

Well believe me I am speaking broadmindedly
I am glad to know my Mother Country
I have been travelling to countries years ago
But this is the place I wanted to know
London that is the place for me

To live in London you are really comfortable
Because the English people are very much sociable
They take you here and they take you there
And they make you feel like a millionaire
London that's the place for me

¹⁶ Pathé Reporter Meets 1948. Disponible sur <http://www.britishpathe.com/video/pathe-reporter-meets>. Consulté le 11 avril 2015.

¹⁷ Lord Kitchener (1850-1916), maréchal et homme politique britannique charismatique, mena une brillante carrière dans la défense de l'Empire Britannique, puis en tant que membre du gouvernement, durant la Première Guerre mondiale. Source : « Lord Kitchener », [HistoryLearningSite.co.uk](http://www.historylearningsite.co.uk), 2014. Disponible sur <http://www.historylearningsite.co.uk/LordKitchener.htm>. Consulté le 11 avril 2015.

At night when you have nothing to do
You can take a walk down Shaftesbury Avenue
There you will laugh and talk and enjoy the breeze
And admire the beautiful scenery
Of London that's the place for me

Yes, I cannot complain of the time I have spent
I mean my life in London is really magnificent
I have every comfort and every sport
And my residence is Hampton Court
So London, that's the place for me¹⁸

Si cette calypso composée à bord du Windrush se fait l'écho de la description du Londres de Sam Selvon dans *The Lonely Londoners* (1956), elle semble participer du mythe en magnifiant un pays rêvé. Toutefois, l'exagération des descriptions que reçoivent les amis ou parents restés aux Caraïbes est traitée avec humour. De fait, les premiers logements proposés aux Anglo-Caribéens n'ayant pas de point de chute en Grande-Bretagne seront les abris d'urgence utilisés durant la guerre.

C'est le gouvernement de Winston Churchill qui avait songé à recruter de la main d'oeuvre dans les Caraïbes britanniques, et des campagnes avaient été ainsi lancées. Une séquence du téléfilm tiré de *The Final Passage*¹⁹, réalisé pour Channel Four et dont Caryl Phillips a écrit le scénario, montre la principale protagoniste Leila, qui songe à quitter son île, participant à l'une de ces journées pour l'emploi en Grande-Bretagne, le Ministère des Transports étant montré comme particulièrement demandeur. Cependant, la population britannique n'avait pas été informée de cette campagne, et les membres du gouvernement s'inquiétèrent de l'accueil qui allait être réservé à ces sujets de l'Empire : « The Minister of Labour, George Isaacs, was quick to sound warnings that, rather than opportunities, these men should expect to encounter difficulty and disappointment. »²⁰ A leur arrivée, les passagers furent relativement bien reçus. Beaucoup furent donc logés dans des abris d'urgence à Clapham South jusqu'à ce qu'il trouvent du travail et s'insèrent dans les communautés locales.

L'Empire Windrush n'est que l'un des nombreux navires qui emmenèrent jusqu'en 1961 les sujets caribéens vers la Grande-Bretagne. Avant 1951, le nombre de Caribéens ne dépassa pas le millier par an. Les chiffres les plus importants furent constatés entre 1955 et 1961,

¹⁸ Lord Kitchener, « London is the Place For Me », [1948]. Disponible sur http://www.islandlyrics.com/lyrics-lord_kitchener_lyrics-london_is_the_place_for_me_1960s.htm. Consulté le 11 avril 2015.

¹⁹ *The Final Passage*. Réal. Peter Hall. Channel 4, July 1996. Deux films de 90mn.

²⁰ Lynne Macedo, « Empire Windrush » in *The Oxford Companion to Black British History*, ed. David Dabydeen, John Gilmore, and Cecily Jones, [2007], New York: Oxford University Press, 2008, p. 155.

arrivant à 66 000 la dernière année, dans l'anticipation de la mise en place du projet de loi sur l'immigration discuté en 1961 et qui fut adopté en 1962. Avant 1962, en effet, les primo-arrivants étaient économiquement actifs, et une grande proportion d'entre eux étaient des femmes, particulièrement demandées par les services de santé publique. Après 1962, les personnes déjà sur place purent faire venir des connaissances en leur procurant auparavant un emploi, mais la grande majorité des nouveaux venus furent accueillis dans le cadre du regroupement familial, ce qui donna un caractère de permanence à cette nouvelle immigration. De plus, le système de migration sur contrat renforça les liens de parentèle ou amicaux, et eut une incidence sur le choix des zones de peuplement.²¹

L'optimisme réjouissant de Lord Kitchener dans « London Is The Place For Me », créée en 1948, mais enregistrée en 1951, laissa place à un constat plus réaliste dans « My Landlady Is Too Rude » (1952). Cette calypso dresse le constat de l'impossibilité pour les Anglo-Caribéens de trouver une location au prix du marché, critique les marchands de sommeil, et les restrictions des libertés individuelles qui influent sur les habitudes sociales des Caribéens, par exemple l'instauration d'heures de réception, ou contrôle des invités par le bailleur dans le cadre de locations. L'humour tient une grande place dans les chansons de Lord Kitchener qui relèvent également du commentaire social lorsqu'elles chroniquent les relations inter-raciales tendues, les frustrations liées au climat britannique, le rationnement d'après-guerre, ainsi que les difficultés liées à l'emploi et l'habitat.²²

Ce sont ces mêmes aspects de la vie britannique vus par les Anglo-Caribéens de la première et de la seconde génération qui sont repris par Caryl Phillips dans ses trois pièces: *Strange Fruit*²³ (1981), *Where There Is Darkness*²⁴ (1982), et *The Shelter*²⁵ (1984), puis dans les trois romans que nous aborderons dans la troisième partie : *The Final Passage* (1985), *A State of Independence* (1986) et *In the Falling Snow* (2009). On remarque que ces œuvres sont écrites principalement dans les années 1980, avec un retour en 2009 sur les années Windrush dans le roman *In the Falling Snow* qui inclut la troisième génération des Anglo-Caribéens.

²¹ Muhammad Anwar, « Immigration », in *The Oxford Companion to Black British History*, ed. David Dabydeen, John Gilmore and Cecily Jones [2007], New York: Oxford University Press, 2008, p. 218.

²² John Gilmore, « Kitchener, Lord » in *The Oxford Companion to Black British History*, ed. David Dabydeen, John Gilmore and Cecily Jones [2007], New York: Oxford University Press, 2008, p. 244.

²³ Caryl Phillips, *Strange Fruit*, Oxford: Amber Lane Press, 1981, également « SF » ci-après.

²⁴ Caryl Phillips, *Where There is Darkness*, Oxford: Amber Lane Press, 1982, également « WTID » ci-après.

²⁵ Caryl Phillips, *The Shelter*, Oxford: Amber Lane Press, 1984, également « TS » ci-après.

Dans *A New World Order* (2001), Caryl Phillips, né en 1958, soit dix ans après l'arrivée de l'Empire Windrush, revient sur les années 1960, 1970 et 1980. Pour lui, la question la plus aiguë est alors celle de l'identité des Noirs d'origine caribéenne:

The key issue for me and my generation — the second generation if you will — growing up in the Britain of the late 1960s and 1970s, was identity. We spoke with the same accent as the other kids, we watched the same television programmes, we went to the same schools, we did the same exams. Surely we were British. Well, of course, we were and eventually we insisted that we were even in the face of a nation which continued to invest in a racially constructed sense of itself. We endured discrimination in schools, in jobs, in housing, the same discrimination that was earlier visited upon our parents. However, the response was different from that of our parents, who often held their tongues in order that they might protect their children. We were invested in British society in a way in which they were not and it was clear to us that a British future involved not only kicking back when kicked, but continuing to kick until a few doors opened and things changed. We, the second generation, had to change British society with our intransigence. (276)²⁶

Caryl Phillips remarque ainsi que le désenchantement des parents se mue en révolte chez leurs enfants qui n'acceptent plus une société à deux vitesses, et qui répondent à l'oppression qu'est l'inégalité de fait par une résistance combative.

Cette réponse de la seconde génération d'Anglo-Caribéens est le sujet du film de Horace Ové lorsqu'il filme l'éveil d'une conscience noire chez Tony Williams, un jeune londonien dont les parents sont originaires de Trinité-et-Tobago, et qui peine à trouver un emploi à sa sortie du système scolaire, en dépit de ses bons résultats, au contraire de ses camarades britanniques de souche. Caryl Phillips décrit également dans *The Shelter* (1984) la réaction face au racisme, et dans *Where There is Darkness* (1982) la colère face aux conditions de vie faites aux Anglo-Caribéens, ainsi que le dilemme du choix de l'assimilation contre l'attachement aux racines, et un exemple de racisme intra-communautaire réactionnel. Dans *Strange Fruit* (1981), nous voyons comment les deux frères Errol et Alvin se positionnent face au radicalisme politique représenté par le Black Front, qui s'est inspiré du mouvement des Black Panthers pour promouvoir des stratégies communautaires de défense face au racisme institutionnel.²⁷

Pour revenir sur les années 1970 et 1980 qui virent éclore la colère de la deuxième génération des Anglo-Caribéens en Grande-Bretagne, colère dont témoignent les trois pièces

²⁶ Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002.

²⁷ La section IV de la loi de 1824 contre le vagabondage sera abrogée après les émeutes de Brixton en 1981, et remplacée par le Criminal Attempt Act en 1981, qui a été de nouveau critiqué pour les mêmes raisons lors des émeutes de 2011.

de Caryl Phillips que nous étudierons dans ce chapitre, nous allons prendre appui sur le film *Pressure*²⁸ (1975) de Horace Ové qui est à la fois oeuvre cinématographique mais également témoignage de l'expérience anglo-caribéenne durant ces années. Cet éclairage coïncide avec le ton de ces trois pièces, car comme l'indiquent Bénédicte Ledent²⁹ (2015) et Zulfikar Abbany (2001)³⁰, ces trois premières oeuvres sont loin du contrôle de l'émotion et de la distanciation qui vont marquer les romans à suivre. La rage qui s'y exprime est semblable à celle que l'on voit à l'oeuvre dans *Pressure*.

Dans *Strange Fruit*, les personnages sous pression se posent la question de leur survie en Grande-Bretagne. Errol est hors de lui lorsqu'il lance : « To you all reality is just a game, but to us, it's fucking survival, it's pressure, and what fucking pressure do you all know, sticking your ugly heads in the sand? We're gonna show you some reality. Let's see you hold down some pressure. » (39) Les conditions de vie faites aux Anglo-Caribéens appellent une réflexion sur la stratégie à adopter pour survivre.

Cette pression est externe, imposée par la société, ce que relève Errol avec ironie, qui critique sa mère de vouloir médicaliser son malaise en diagnostiquant une dépression : « MOTHER : You're driving yourself mad, son. You'll have a breakdown. ERROL : Have a what? MOTHER: A breakdown. You're putting too much pressure on yourself. ERROL: [Laughs out loud.] Pressure! I'm putting too much pressure on myself... » (27) De même, Albert, qui s'apprête à partir à la retraite dans *Where There is Darkness*, souligne également la pression qui pèse sur les Anglo-Caribéens : « At least, it take you away from the pressure. » (61) La cellule familiale résonne des contraintes imposées par l'extérieur et est ébranlée par ces ondes de choc.

²⁸ *Pressure*. Réal. Horace Ové. BFI Production, 1976. Long Métrage.

²⁹ Ledent Bénédicte, « Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction? », *Journal of Postcolonial Writing*, 2014, DOI: 10.1080/17449855.2014.982924, p. 1-11, p. 8.

³⁰ Zulfikar Abbany, « Review: A New World Order (Selected Essays) by Caryl Phillips, 'Home Truths from a man of the world', *The Independent*, London, 1 November 2001 ». Disponible sur <http://www.zulfikarabbany.com/order-phillips-2.html>. Consulté le 8 mars 2015.

I - 2 - *PRESSURE* (1975) d'Horace Ové

Le mot « *pressure* » revenant également comme un leitmotif dans le film par le biais de sa chanson titre qui accompagne le générique et de ses reprises. Il est intéressant de relever dans le film d'Horace Ové les éléments témoignant des révoltes, du mal de vivre, et du sentiment d'accablement qui conduit le personnage principal vers la protestation politique, encadrée, dans le film, par le Black Power britannique. Nous allons examiner le générique et son lien avec la génération Windrush, la peinture d'une acculturation désirée, puis vécue comme dénaturante, lorsqu'elle s'ajoute aux difficultés de compréhension intergénérationnelles et rendent les enfants étrangers à leurs parents.

La scène « *White Dream* » nous permettra de suivre comment Horace Ové montre la liminarité comme espace de vie, et nous concluons par le processus répression/réaction qui caractérise les mouvements de protestation des organisations communautaires noires contre les arrestations abusives favorisées par la 'Sus law'³¹, une des manifestations du racisme institutionnel envers les Anglo-Caribéens. Le film est également le bildungsroman d'un jeune britannique d'origine caribéenne qui va peu à peu prendre conscience de son appartenance à la communauté noire, découvrir l'existence d'un plafond de verre et mieux comprendre la position de son frère militant du Black Power. La confrontation entre les deux frères trouve d'ailleurs des échos dans celle qui oppose Errol et Alvin dans *Strange Fruit* (1981).

Horace Ové a choisi d'accompagner son film de 10 photographies documentant les luttes et la solidarité de la Grande-Bretagne multi- raciale des années 1970. La présence de mouvements apparentés au Black Power à Londres dans les années 1970, est par également mentionnée dans *SF* : Errol serait associé au Black Front (64). Dans ces deux oeuvres, l'engagement politique de la seconde génération est montré comme étant jugé négativement par les mères caribéennes. Cependant, alors que dans *SF*, Alvin souligne que les mouvements de protestation d'extrême gauche n'ont que peu d'impact sur la vie quotidienne, les leaders

³¹ La loi, amendée, sur les relations raciales, the Race Relations Act fut adoptée en 1976 mais les forces de police furent exemptées de son observation. Beaucoup de jeunes Noirs étaient alors persuadés d'être l'objet de discriminations, particulièrement par l'utilisation de la 'Sus law', sous laquelle quiconque pouvait faire l'objet d'une fouille si une intention criminelle était soupçonnée. Le rapport publié par Lord Scarman en Novembre 1981, après les émeutes de Brixton, Liverpool, Manchester, et une série d'autres villes, admet que la discrimination raciale est un trait de la vie quotidienne en Grande-Bretagne mais réfute l'idée d'un racisme institutionnel dans la police. Cependant 18 ans plus tard, Lord Macpherson allait conclure à l'existence d'un racisme institutionnel suite au meurtre du jeune Stephen Lawrence, d'origine caribéenne. Pour plus de détails voir Cindi John, « The Legacy of The Brixton Riots, » in *The Guardian*, Wednesday, 5 April 2006. Disponible sur http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4854556.stm. Consulté le 24 avril 2015.

semblant coupés du monde réel, le film *Pressure* montre des militants du Black Power soucieux de réinsérer les adolescents fugueurs au sein de leur communauté en leur offrant un toit ainsi qu'une intégration dans le militantisme noir, dont l'action, face au racisme institutionnel de la police, est ainsi légitimée à l'écran. Le générique de *Pressure*, écrit par Horace Ové, résume le parcours d'une famille de la génération Windrush du départ des Caraïbes à l'arrivée en Grande-Bretagne où elle est aussitôt confrontée à des difficultés renforcées par le racisme ambiant concernant le logement, l'emploi et montre leur répercussion sur la famille et la santé. Ce sont des scènes fondatrices sur lesquelles Caryl Phillips n'aura de cesse de revenir dans ses écrits.

Dans *The Lonely Londoners* (1956) de Samuel Selvon, on sent une nostalgie certaine pointer sous l'humour et l'énergie que déploient les nouveaux arrivants afin de faire face à cette nouvelle expérience qu'est la vie à Londres. Samuel Selvon, co-scénariste de *Pressure*, lorsqu'il est amené à observer les jeunes de la seconde génération, ne peut tirer qu'un bilan beaucoup plus contrasté de la vie de ces Anglo-Caribéens. On remarque que l'oppression première, celle du système esclavagiste évoquée dans le générique est relayée par une autre pression, plus insidieuse, en Grande-Bretagne. Cette narration en images du passage de Trinidad vers la Grande-Bretagne, évoque donc davantage le passage final, expression calquée sur « The Middle Passage », la dernière étape du commerce triangulaire qui donne son nom au roman de Caryl Phillips, *The Final Passage*.

Combinée au générique, cette évocation se fait sous la forme d'images fixes commentées par une chanson sur un air de reggae. Elle a pour leitmotive le mot « pressure » et donne le ton du film, car elle met en lumière la désillusion de ces Anglo-Caribéens. L'emploi du reggae, qui est encore une musique underground, est le signe d'une revendication culturelle : le réalisateur souligne³² d'ailleurs que ce film est le premier long métrage à faire figurer du reggae dans sa bande son. Nous avons bien ici, comme dans tous les récits écrits par les membres de la génération Windrush, la narration d'une migration doublement traumatique car il s'agit du départ du milieu d'origine — les migrants sont d'ailleurs montrés tournés vers l'île qui s'éloigne — et d'une arrivée dans une mère patrie qui se révèle marâtre, se terminant ici après les épisodes racistes du refus d'hébergement, et l'indication des emplois

³² Commentaire du film. Voir *Pressure*. Réal. Horace Ové. BFI Production, 1976. Long Métrage.

non qualifiés dans lesquels on cantonne ces nouveaux arrivés, sur ce symptôme post-traumatique qu'est l'hypertension.

Cette remarque sur les conséquences physiologiques de la pression sociale est loin d'être anodine, car l'adaptation a un coût social, et nous savons que le taux d'Anglo-Caribéens ayant des problèmes psychiatriques non pris en charge avant l'arrivée dans les services hospitaliers est plus élevé que celui de reste de la population britannique du fait des difficultés rencontrées de façon quotidienne.³³ Ceci explicite le nombre important de personnages témoignant de blessures psychiques dans l'oeuvre de Caryl Phillips. La persona de cette chanson appartient à la seconde génération : « My mother and my father are under pressure. » C'est la voix des jeunes Anglo-Caribéens qui protestent contre les conditions de vie faites à leurs parents. Nous allons donc suivre l'itinéraire de Tony qui part d'une acculturation revendiquée vers une prise de conscience de son appartenance au groupe des Anglo-Caribéens.

Nous allons travailler sur des thèmes évoqués dans *Pressure* qui vont également être à la base du malaise dans *Strange Fruit* : l'acculturation, qui sépare les deux générations, la révolte de la jeune génération et la prise de conscience politique, phénomènes rendus de façon réaliste par un style qui emprunte au documentaire, avec des tournages en extérieur, l'emploi d'acteurs non-professionnels, et l'utilisation de scènes prises sur le vif. Premier long métrage réalisé par un Anglo-Caribéen, *Pressure* veut donc appartenir à l'école du cinéma vérité, qui tient à approcher la réalité au plus près, et vibre de l'urgence du témoignage. Dès les premières images du film, Horace Ové souligne son appartenance au mouvement du « kitchen sink realism », c'est-à-dire du réalisme social, qui s'est développé en Grande-Bretagne à la fin des années cinquante et au début des années soixante, et dont l'objectif était de témoigner de la vie des classes moyennes et ouvrières, particulièrement dans le nord de la Grande-Bretagne, et dont le style va continuer d'influencer des séries télévisées jusque dans les années 2000 avec les séries *East Enders* ou *Coronation Street*.

Ce « kitchen sink realism » est pris au pied de la lettre par Horace Ové, puisque la première scène révèle en effet la préparation du petit déjeuner par Bopsy, la mère de Tony, dans sa cuisine : repas à l'anglaise pour son fils, le principal protagoniste du film, né en Grande-Bretagne, alors que son frère, plus âgé et né à Trinidad, préfère le déjeuner traditionnel trinitadien. Ce choix est le motif d'une première discussion entre les deux frères,

³³ Pour plus de détails, voir UK Mental Health Foundation. Disponible sur <http://www.mentalhealth.org.uk/help-information/mental-health-a-z/b/bme-communities>. Consulté le 24 avril 2015.

Tony utilisant le mot britannique « avocado » et Colin le mot créole « zaboca » pour désigner l'avocat. Tony se place donc résolument dans le camp de la culture britannique, ce qui le coupe d'une certaine façon de sa famille, mais également des ses camarades caribéens. Il préfère ainsi les frites aux 'patties' jamaïcains qu'il nomme à la française, « pâté », pour leur plus grande joie.

La discussion sur les « patties » laisse également entendre que certains de ces jeunes souffrent de la faim, car livrés à eux-mêmes : la seconde génération est en butte à d'importantes difficultés d'intégration sociale. L'acculturation de Tony, souhaitée avec ferveur par sa mère — « Don't forget, he not like us. He born here. » — est immédiatement remise en question par son fils aîné qui souligne que le prix payé, c'est-à-dire une coupure d'avec les siens, n'est nullement récompensé d'une intégration : « That make him a white man? ». Colin veut faire comprendre à sa mère que Tony, même s'il bénéficie d'une nationalité britannique incontestable et démontre qu'il a adopté les codes culturels visibles de son pays, reste un fruit étrange car il ne jouit toujours pas des mêmes droits que les Britanniques non-caribéens. En effet, meilleur élève que ses camarades, qui trouvent tous un emploi, ses entretiens d'embauche sont des échecs réitérés.

De même, dans *Strange Fruit* (1981), la mère, Vivien, s'accroche fermement pour ses enfants au rêve de réussite qu'elle considère ne pouvoir passer que par un rejet de ses racines caribéennes. C'est cependant avec véhémence et violence qu'elle impose cette acculturation, qui ne peut donc être que traumatique car brutale, comme le dénonce son fils, Alvin :

Remember the 1968 Olympics and the John Carlos, Tommie Smith Black Power thing, the salute; and I said to you in joy, how all the black people were winning for once, and how I was over the moon about it... and you hit me. And when I wanted to do a project on sugar 'cos I knew it came from the West Indies and you told me real sugar grew in England and you said I had to do it on sugar beet. Okay. And when I told you the reason you're still on the bottom scale of teaching even though you're the highest qualified and longest serving you shouted at me and then wouldn't talk to me for days. Now, is it just this bastard county or is it the two of you in partnership that are dragging us under? (86)

Dans *Strange Fruit*, les voies de la contestation sociale et de la revendication culturelle sont interdites par la mère, ce qui ôte à ses enfants toute possibilité de se construire sainement dans un système visiblement oppressif. A la suite d'une réunion festive dans un dance-hall destinée à lever des fonds pour la branche locale du Black Power que dirige Colin, la fouille musclée de l'appartement familial par la police menace d'ailleurs son unité. La mère est atterrée, et ne

comprend pas le comportement de ses enfants qui se révoltent contre le système en place. Est ici à l'oeuvre la tension entre citoyenneté et nationalité lorsque Tony revendique d'occuper davantage que l'espace qui lui est octroyé, à savoir un espace en marge. Colin, son frère, a abandonné sa recherche d'emploi et se concentre sur la lutte pour l'égalité des droits au sein de son mouvement. Et c'est là le débat qui va agiter la famille dans *Strange Fruit* de Caryl Phillips.

Dans *Pressure*, la voie est tracée par Colin, celle de la revendication et de l'affirmation de soi pour une progression commune : on voit ainsi une cellule du Black Power offrir asile, nourriture et un apprentissage de règles de vie à des jeunes mis à la rue. La prise de conscience est soulignée par la participation de Tony, lors de la séquence finale, à une manifestation pour la libération de son frère. Alvin, dans *SF*, rejette au contraire les positions extrêmes que lui renvoient sa mère et son frère : assimilation totale ou séparatisme, mais il est en quête d'une stratégie efficace lui permettant d'affronter sereinement un réel britannique où il aura à se battre :

I want to know how you defended yourself, how my father coped, how we all got this far, and sadly only you can give me the answers, but you refuse. I don't want no Africa or Caribbean any more; I don't want to compromise. I want answers, 'cos I'm going under, and if I'm not going to get answers then I need help but the only people who can help me are too busy playing white or two busy playing black, understand! Understand! (88)

Sa famille implose littéralement sous la pression des ces questions identitaires, alors que dans le film de Horace Ové, la prise de conscience du père, Lucas, qui rejoint en ce sens le mouvement de ses fils, garantit une plate-forme commune qui permettra, cela est sous-entendu, à la cellule familiale de rester soudée.

Elle pourra ainsi envisager plus sereinement d'autres formes de l'appartenance que la soumission à un jeu social inégalitaire reposant sur le contrôle visuel d'êtres commis d'office à une position subalterne, le franchissement des frontières sociales étant empêché.

Désignant littéralement le seuil (limen) et l'entre-deux, la liminarité définit la frontière sous son aspect rituel. Elle marque le passage d'un seuil et l'entrée dans une « loi » différente pour chaque acteur qui s'y trouve et qui prend là une nouvelle identité. C'est le sens originel du terme, mais on peut le ressentir lorsque, à l'instant où l'on arrive sur le lieu même de la frontière, on « devient » étranger et encore momentanément (ou plus longtemps) sans statut.

Cette liminarité est aussi sociale, elle concerne tout ce qu'on désigne par les « marges » et qu'on peut plus précisément situer dans l'état d'incertitude à propos du fait d'exister socialement et d'être reconnu par les autres, une condition liminaire donc, qui n'a pas le statut

d'une catégorie sociale mais peut parfois correspondre à ce que l'on désigne par « liminal », c'est-à-dire un état à peine perceptible, à peine audible et « sans voix ».³⁴

Cette définition de la liminarité éclaire l'autoportrait de Caryl Phillips dans *A New World Order* (2001) — « I am seven years old in the north of England; too late to be coloured, but too soon to be British. I recognise the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. »³⁵ — où il se rappelle sa condition d'alors, enfant de citoyens britanniques qui se voient niés leur statut d'appartenance à la nation et illégalement marginalisés.

L'auteur souligne ainsi la question qui va tarauder cette génération : l'absence de dénomination, une non-existence soulignée par l'absence d'inscription dans le corps de la nation. Le passage d'une appellation raciste car uniquement fondée sur la couleur de peau — coloured — à l'attribution de l'identité britannique — Black British — est le fruit de l'aboutissement des luttes pour l'égalité raciale qui ont été menées par cette même génération afin de faire reconnaître l'inclusion dans la société et l'histoire britannique de la présence caribéenne. Elle est le résultat d'efforts menés sur le plan politico-social, mais également sur le front artistique. Horace Ové traduit ainsi visuellement les frontières qui s'imposent à Tony après sa sortie du système scolaire, afin de traduire la non prise en compte des aspirations de cette génération.

En effet, pour Horace Ové, le film permet de représenter les contraintes sociales et personnelles que Tony doit négocier afin de faire reconnaître sa voix. Les plans où un vigile demande à Tony, qui se rend à un entretien d'embauche, de ne pas s'aventurer dans l'immeuble montre à quel point sa présence y est incongrue. La caméra reste du côté du mur de verre où Tony sera maintenu après l'entretien. La transparence affichée cache une barrière raciale infranchissable. De cette impossibilité à trouver du travail découle une série de conséquences : Tony ne peut s'insérer dans la société et son circuit de consommation. Il voit ainsi son agentivité réduite à néant, menant une vie empêchée, étant même dans l'incapacité d'offrir des « fish and chips » à son amie et de montrer ainsi les signes d'une convivialité des plus simples.

³⁴ Michel Agier, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris: La Découverte, 2013, p. 49.

³⁵ Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002, p. 4.

On remarque que nombreux sont les plans où Tony est maintenu à l'extérieur de lieux, et fait l'objet de tentatives d'exclusion dès qu'il tente d'en franchir les seuils. Dans une mauvaise passe, car ayant accompagné des amis caribéens surpris en flagrant délit de vol, il doit les suivre dans un squat qu'ils appellent leur foyer : « This is home. This is where we live. »³⁶ Traqués, ces jeunes vivent donc dans un espace liminaire, précaire, abandonnés de tous. Le rêve d'intégration de la première génération a fait long feu. On voit finalement Tony marchant le long des berges de la Tamise, comme séparé de la ville par un grillage, pris qu'il est entre l'injonction familiale de s'insérer dans le tissu social et l'impossibilité de le faire, à son corps défendant.

Tony est également contraint à l'immobilité géographique, alors que son amie Sandra lui indique que grâce à son nouvel emploi elle a pu quitter Ladbroke Grove, terre d'élection des Anglo-Caribéens de la génération Windrush, mais quartier devenu difficile. Horace Ové tient toutefois à souligner l'existence d'une solidarité interraciale lorsque Tony est invité par ses anciens camarades de classe dans la discothèque où il retrouve Sandra, et que celle-ci réagit avec vigueur lorsqu'il est refoulé à l'entrée de la pension où elle réside par la propriétaire, clairement raciste. Horace Ové montre ainsi les difficultés de la seconde génération d'Anglo-Caribéens, et la façon dont leur autonomie et leur statut de citoyen britannique à part entière est constamment remis en question.

Horace Ové a également tenu à témoigner d'une réalité affectant les Anglo-Caribéens et méconnue alors du grand public, celle de la brutalité policière, des arrestations arbitraires, et de la désinformation. Il chronique la prise de conscience de Tony qui comprend que les Anglo-Caribéens font l'objet de pratiques policières illicites lorsqu'il voit son frère être emmené en détention après la descente non motivée d'une escouade de policiers dont le responsable insiste sur le lâchage de chiens à l'encontre des participants, un rappel de situations remontant aux pratiques esclavagistes. Auparavant, il a vu un jeune Anglo-Caribéen se faire arrêter pour possession d'un peigne Afro devenu une menace potentielle dans le cadre de la 'Sus law'.³⁷ Ces scènes de violence policière ont d'ailleurs valu au film de ne pas être distribué par le British Film Institute après son achèvement, ce qui est une forme de censure institutionnelle.

³⁶ *Pressure*. Réal. Horace Ové. BFI Production, 1976. Long Métrage.

³⁷ Voir note 31.

Une séquence onirique, inspirée par le surréalisme, va servir de catharsis à la violence réactionnelle puisqu'elle permet à Tony, qui la rêve sous l'emprise du cannabis, de parvenir à franchir les limites d'une résidence qui pourrait être classée British Heritage et à en tuer le propriétaire apparaissant sous la forme d'un porc, mot argotique emprunté au lexique américain des années 1960 et désignant la police, devenue le symbole de l'oppression institutionnelle. Il s'agit bien d'un rêve de revanche né des griefs accumulés remontant jusqu'à l'asservissement et la déportation hors d'Afrique, puisque son cheminement est accompagné de tambours, et de chants africains.

Cette vision se fait l'écho des revendications les plus dures des mouvements nés durant cette période de protestation puisque l'on peut lire sur l'une des pancartes préparées par le groupe d'activistes rejoint par Tony et portée d'ailleurs par un manifestant blanc lors de la manifestation finale pour la libération de Colin : « Blood, Blood, Blood, Death to White People ». Le rêve de Tony englobe également les revendications d'alors puisque sur son trajet vers le domaine, Tony passe devant le restaurant Mangrove, point de rencontre des Anglo-Caribéens, qui devint en 1971 le symbole de l'accession à la pleine citoyenneté, suite au procès des « Mangrove Nine ».³⁸

Pressure procède donc de l'approche documentaire par des techniques inspirées du néoréalisme italien et du cinéma vérité afin de témoigner des aspirations de la seconde génération des Anglo-Caribéens et de leurs conditions de vie. Il est également didactique³⁹ comme le soulignent B. Korte, et C. Sternberg (2004), de longues séquences étant basées sur les échanges de point de vue de membres de la communauté Anglo-Caribéenne et les discours des membres des Black Panthers. Il s'adresse de toute évidence à la communauté Anglo-Caribéenne tout en soulignant la solidarité existant avec les membres des autres communautés.

C'est un film témoignage qui tient à souligner son statut d'oeuvre artistique, et s'inscrit dans une mouvance esthétique, tout en s'impliquant dans la vie politique de son pays et

³⁸ En effet, une manifestation organisée avec le support des Black Panthers contre le harcèlement policier afin de protester contre les douze mises à sac successives du restaurant entre janvier 1969 et juillet 1970 sous le prétexte d'un trafic de drogue, avait conduit à l'arrestation pour violence de neuf participants. Les neuf prévenus furent acquittés, un juge reconnaissant pour la première fois l'existence d'un racisme institutionnel au sein de la police londonienne. Pour plus de détails, voir Robin Bunce et Paul Field, « Mangrove Nine: the court challenge against police racism in Notting Hill », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/law/2010/nov/29/mangrove-nine-40th-anniversary>.

³⁹ Barbara Korte, Claudia Sternberg, *Bidding for the Mainstream, Black and Asian filmmaking since the 1990's*, Amsterdam: Rodopi, 2004, p. 60.

faisant fonction de témoin pour sa communauté d'appartenance. Le dernier plan, d'ailleurs, une contre-plongée sur Old Bailey, le célèbre tribunal de Londres, et la statue de la Justice qui le domine, indique que la réponse se trouve dans le cadre institutionnel, et dans un ancrage en Grande-Bretagne, la pluie en étant un marqueur incontournable.

I - 3 - *STRANGE FRUIT* (1981)

Strange Fruit est la première des trois premières œuvres dramatiques de C. Phillips écrites en l'espace de trois ans. Ces pièces ont pour thématiques la parentalité, le trauma de l'émigration, les violences, symboliques ou non, qui l'accompagnent, ainsi que l'exploration des années Windrush. Sur le plan formel, on remarque que l'écrivain va progressivement s'avancer vers l'épure, et s'éloigner du purement politique. Bénédicte Ledent remarque que ces trois pièces bénéficient d'une moindre attention bien qu'elles annoncent les thématiques et la direction de son oeuvre romanesque :

Most of the existing criticism on Caryl Phillips deals with his novels or his essays. His plays, which were for the most part written in the 1980s, have received comparatively little attention. This article argues that Phillips's dramatic production should be examined closely because it contains in a nutshell some of the themes and characters that recur in his more mature work and therefore form the backbone of his world vision.⁴⁰

Nous allons examiner ces thèmes et approcher ces personnages dont certains servent en effet de matrice à ceux que nous retrouvons dans les romans publiés par la suite.

Zulfikar Albany attire l'attention sur ce silence relatif qui semble lié à une stratégie de la part des éditeurs ou de l'auteur lui-même afin sans doute de lisser l'image de l'écrivain, gommant en quelque sorte le caractère revendicatif et performatif de ces pièces qui s'adressent à l'ici et maintenant de la société au moment de leur création :

Theatre, it seems, was an integral part of his literary birth. Yet it's striking that there is so little reference these days to the plays Phillips wrote at the start of his career. It's as if these dramas (including *Strange Fruit* and *The Shelter*) are not as important as his other work — novels such as *The Final Passage*, *Crossing the River* and *The Nature of Blood*, or his non-fiction search for *The European Tribe*. Or perhaps they belong to a period of his career he or his publishers do not wish to highlight. It's a minor point, maybe, but it seems there is a disparity between the respect

⁴⁰ Ledent Bénédicte, « Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction? », *Journal of Postcolonial Writing*, 2014, DOI: 10.1080/17449855.2014.982924, p. 1.

that plays, on the one hand, and novels, on the other, command. This disparity can be linked to the 'identity politics' that Phillips discusses in this new collection of essays.⁴¹

Cette attitude peut également s'expliquer par la décision de ne pas figurer sur la scène politique, et de laisser parler l'écrit comme il le confirmera à Rosalind Bell :

All the time you try to caress and sculpt the language. But you cannot use that language once you get on the box and you address people directly. So, as a writer, you begin to have to develop a temporary blindness and a temporary deafness to your surroundings, knowing that you're doing something about righting some wrongs but being patient and letting your message come out at its own pace. You mustn't jump up immediately and start shouting. Yours is a different job, an invisible job in some way, a slower and more frustrating job. But in the end, it was Khrushchev who said he would have been able to save thousands of lives in the Hungarian uprising if he had shot six writers. I think there is no greater tribute to writers than that. I always remind myself that politicians are scared of writers. They like to have them as friends. Castro likes to have Marquez. The worst thing that they can have is a writer as their enemy. But a lot of writers think they are also politicians.⁴²

Ces pièces sont en effet des oeuvres où s'exprime sur scène la colère de la seconde génération d'Anglo-Caribéens. Caryl Phillips en explore les raisons et en examine les conséquences. Elles opèrent comme un relevé psycho-social des conséquences de l'exclusion et du racisme. On se souvient que Caryl Phillips s'est d'abord intéressé à la neuropsychologie avant de se tourner vers la littérature : « Whereas he first wanted to study psychology and neuropsychology, an early orientation that may shed light on his fascination for the fictional exploration of the human soul, he later graduated with an Honours Degree in English Language and Literature. »⁴³ Il s'agit de la mise en scène, de la figuration, des conséquences post-traumatiques de ce rejet social, qui à un niveau symbolique, est vécu comme un rejet par la mère, figure de la patrie, et symbolisée dans l'expression personnifiante « mère patrie ».

L'individu, généralement meurtri, peut faire preuve de résilience, mais il peut également, comme Albert dans *Where There is Darkness* (1982), transformer son insécurité en désir de maîtrise et de contrôle au détriment d'affects plus positifs, en exploitant systématiquement les femmes aimantes, et en se montrant outrancier avec les autres. Sans vouloir imposer un cadre trop rigide psychologiquement à l'approche des personnages, on

⁴¹ Zulfikar Abbany, « Review: A New World Order (Selected Essays) by Caryl Phillips, 'Home Truths from a man of the world' », *The Independent*, London, 1 November 2001. Disponible sur <http://www.zulfikarabbany.com/order-phillips-2.html>. Consulté le 8 mars 2015.

⁴² Rosalind Bell, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), 593.

⁴³ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 2.

peut citer ce passage concernant les troubles de l'attachement de Nancy Pionnié et Frédéric Atger⁴⁴:

Les auteurs partent de l'hypothèse communément admise que l'attachement insécuré, s'il ne représente pas un trouble psychopathologique en soi, peut constituer un facteur de vulnérabilité. Selon la qualité et la structure de régulation des affects, un individu sera plus susceptible de présenter des troubles dits « externalisés » ou « internalisés ». Différentes études et leurs hypothèses sont présentées en fonction des catégories nosographiques étudiées : dépression, agoraphobie, schizophrénie, personnalités border-line, comportements suicidaires.

En effet, la dépression et la tentation du suicide gagnent Albert dans *Where There Is Darkness* et Vivien dans *Strange Fruit*. Dans cette même pièce, Alvin s'apprête à commettre une agression à main armée équivalente à un suicide : « We might as well start digging his grave now. » (99), Charmaine, la fille de Vernice a développé une phobie scolaire, et quant à Louis, dans *The Shelter*, il déclare être en proie à une dépression, et place les comportements racistes qu'il constate comme centre et moteur de sa conversation.

On note également, et c'est une remarque qui pourra s'appliquer aux écrits de Caryl Phillips dans leur ensemble, que les personnages sont souvent sous le coup de traumatismes dont ils ne peuvent secouer le poids et que leur trajectoire va souvent du mouvement vers une stase progressive, comme s'ils avaient été frappés d'une blessure fatale, tels les trois protagonistes de *Foreigners*, Bert Williams dans *Dancing in the Dark*, ou Leila dans *The Final Passage*.

I - 3 - 1 - *STRANGE FRUIT* : la genèse

Le titre de cette pièce renvoie le lecteur à ce passage de la Bible : « Ye shall know them by their fruits. Do men gather grapes of thorns, or figs of thistles? » (Matthew, 7:16, King James's Bible). La génération Windrush ne se reconnaît pas en ses enfants acculturés, souvent sources d'incompréhension, d'où leur étrangeté. Une autre influence dans la conception de *SF* est *Gangengere*⁴⁵ une pièce d'Ibsen, qui interpelle C. Phillips en raison de l'intensité des conflits familiaux mis en scène, des ravages opérés par les secrets familiaux, des passions intransigeantes qui y sont dépeintes et lui rappellent les familles caribéennes⁴⁶. Dans un

⁴⁴ Nancy Pionnié et Frédéric Atger, « Attachement et Psychopathologie ». Disponible sur http://www.scivac.it/sisca/pdf/2005/attach_psicho220305.pdf. Consulté le 8 mars 2015.

⁴⁵ Publiée en français sous titre Les Revenants.

⁴⁶ Rosalind Bell, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), p. 590.

entretien, Caryl Phillips revient sur l'importance qu'il accorde à l'évocation des conflits familiaux, et à ce qui l'a fasciné chez Ibsen :

The choice of Ibsen's play as a source of inspiration stems from Phillips's identification, as a Black British writer in the 1970s, with Ibsen's position as a Norwegian writer in self-imposed exile from his own country, particularly from its mainstream "Victorian" life. Phillips even discerns a whiff of "Black Britishness" in Ibsen's plays: in an interview with C. Rosalind Bell in 1991, he remarked: " I detected real, absolute passion [in Ibsen's plays]. The domestic conflicts of these plays reminded me of black families — people tearing strips off each other, completely at odds with society, parents and kids in conflict." ⁴⁷

Si l'on se reporte à la pièce d'Ibsen citée, son argument se rapproche de *SF*, en ce que la véritable nature d'un père défunt adulé par son fils durant toute son enfance se trouve révélée et déclenche une querelle entre mère et fils, ce dernier reprochant à sa mère d'avoir préféré à la vérité la sécurité des faux-semblants.

Dans *SF*, Alvin, de retour des Antilles, où il est allé pour la première fois afin d'assister à l'enterrement de son grand-père maternel, apprend que son père, loin d'être un héros révérend du cricket jamaïcain, comme l'a prétendu sa mère, est mort dans l'opprobre et la misère, ayant refusé de se conformer à la « colour bar » en vigueur à l'époque dans les équipes nationales de cricket, et n'acceptant pas les injonctions l'écartant du poste de capitaine de l'équipe en raison de ses origines.⁴⁸ Alvin comprend, de plus, que sa mère est considérée comme une femme ayant préféré fuir sa famille et son époux en difficulté, afin de rejoindre la Grande-Bretagne et s'y établir, ses enfants partageant l'opprobre.

Ce retour vers les racines familiales aura donc été traumatique pour Alvin, qui, ironiquement, doit renoncer à relater ce voyage vers ces terres de liberté dans un livre qu'il s'était projeté d'écrire : « Out Of Exile : Free at Last » (79). « Free at last » est la conclusion du discours de Martin Luther King lors de la Marche sur Washington le 28 août 1963.⁴⁹ Quant au titre « Out of Exile », qui voulait célébrer le retour vers la terre mère, en image inversée de

⁴⁷Akiko Mizoguchi, « Moving Around, Moving Between: Mobility and Home in Caryl Phillips's *Strange Fruit* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 2010, 45: 457- 469, 460.

⁴⁸ La 'colour bar' était un système de pratiques discriminantes relevant d'un racisme institutionnel et permettant d'opérer des choix négatifs en fonction de la couleur de peau inspiré du système ségrégatif américain. Durant la seconde guerre mondiale, suite à la présence de l'armée américaine qui pratiquait la discrimination raciale dans ses rangs, de nombreuses pratiques racistes ont pu ainsi traverser l'Atlantique et revoir le jour en Grande-Bretagne. Les références à ces pratiques sont présentes dans de nombreux romans centrés sur cette période : *The Lonely Londoners* de Samuel Selvon, *The Final Passage* et *Crossing the River* de Caryl Phillips ou *Small Island* d'Andrea Levy.

⁴⁹ Martin Luther King Jr, 'I have a dream'. Disponible sur [_http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm](http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm). Consulté le 4 mars 2015.

*Out of Africa*⁵⁰, titre du roman de Karen Blixen, il n'a plus de sens. Cet emprunt en dit long sur le sentiment d'appartenance à la communauté anglo-saxonne qu'éprouve Alvin qui, né en Jamaïque, se considère en exil en Grande-Bretagne. Il n'entrevoit ainsi sa liberté qu'en terre africaine ou caraïbe jusqu'à ce qu'un retour aux Caraïbes lui fasse comprendre qu'il n'y a plus sa place. Il en vient à chercher une troisième voie, ni celle du déni de soi et de ses racines pour une meilleure assimilation comme le lui conseille sa mère, ni le panafricanisme idéaliste de son frère Errol, propositions politiques sur lesquelles nous reviendrons.

Errol ne semble pas être à même de construire une cellule familiale équilibrée. Il s'engue dans des considérations machistes que regrette Shelley, sa petite amie : « And besides, I don't think Errol would like it. He's always on about a woman's place and the man being a 'hunter' ».(15) Le radicalisme d'Errol exacerbe sa violence, une polarisation excessive et son machisme. Il imite en cela certains leaders des mouvements noirs américains comme Stokeley Carmichael.⁵¹ Il est coupable de racisme en retour puisqu'il lance des insultes : « Don't make me laugh, pasty-face. » (37), et traite Shelley sans ménagements : « Only two parts of a man's body a woman understands, and if you don't shut up I'm gonna belt your fucking face in with this, understand, my number two weapon. [He clenches his fist and there is a long pause.] » (37). Il se montre physiquement menaçant

De plus, la mise en scène d'un rapport sexuel revanchard met le spectateur mal à l'aise et a, comme corollaire, de déplacer la sympathie du spectateur vers Shelley. La pression socio-culturelle ne se montre pas uniquement sous un jour inter-ethnique : elle est également genrée. Dans une phase de rejet du monde occidental, il fait porter à Shelley le poids de la culpabilité blanche : « all the time it's us and them, or you and I, or our side and your side, and I can't stand it, Miss. I can't. »(16). Vivien l'invite cependant pas entrer dans l'histoire familiale en lui montrant l'album photo de la famille. C'est d'ailleurs la photographie de cette scène qui illustre la page de couverture de la pièce, signe de son importance pour le rôle des femmes dans le franchissement des barrières mises en place dans la ségrégation ethnique.

Caryl Phillips indique que Errol est un jeune qui est atteint de la confusion dénoncée dès la note sur la langue (6), dans le paragraphe le concernant : il hésite ainsi entre une coupe

⁵⁰ Karen Blixen, *Out Of Africa*, London: Putnam, 1938.

⁵¹ Quote from Susan Brownmiller : « One evening Stokeley Carmichael and a few others took a welcome break down at the dock. Camping it up, he joked, « What is the position of women in SNCC? The position of women in SNCC is prone. » Disponible sur <https://www.nytimes.com/books/first/b/brownmiller-time.html>. Consulté le 2 mars 2015.

Afro, et une coupe classique, et dans l'incertitude, se contente d'égaliser ses cheveux, ou décide d'enlever un pin's de protestation après ne l'avoir porté que quelques jours, afin de ne pas être accusé d'être récupéré par le système. Son machisme se double d'un manque de respect pour sa mère, à qui il reproche, par exemple, de ne pas avoir préparé le dîner: « It's not your hands you've been sat on for God knows how long. » (21) Il est donc tout en attitude, peu en réflexion, et fait craindre une polarisation radicale.

Vivien souligne quant à elle ses multiples dérobades face au monde du travail, ou à sa petite amie : « MOTHER : Your reality, Errol, is that girl, and your duty, your responsibility is to look after her, to help her instead of yourself. » (67) Si l'on revient vers la pièce d'Ibsen: *Les Revenants* ou *Gegengere*, on peut en extraire deux déclarations qui ont une importance pour *Strange Fruit* : « I'm lost. » et « The sins of the fathers are visited on their children. »⁵² Mrs Alving, comme Vivien, a tenu à cacher la vérité concernant son mari, mais les deux fils de Vivien sont atteints d'une même pulsion négative, et sont incapables d'envisager un futur serein: ils sont perdus. Quand à Vivien, elle est tourmentée par un passé qu'elle a rejeté, celui associé aux Caraïbes, qui revient la hanter comme un fantôme.

Dans ce contexte de tensions politiques, sociales, familiales dans lequel la pièce est inscrite, il est également possible de lire que la seconde génération d'Anglo-Caribéens, les jeunes ayant grandi en Grande-Bretagne, se sentent les fruits étranges de politiques et de pratiques ethno-sociales ressenties comme discriminatoires et comme autant d'atteintes à leur intégrité physique et psychologique.

SF offre ainsi un tableau détaillé des différentes formes que le racisme peut prendre : insultes: 'black Sambo'(49), harcèlement sous couvert de plaisanteries : « Come on love. You're just soft. Can't you take a joke ? » (50), ou agressions: « She spat in my face and my stomach rushed into my mouth as I was sick. » (51). La famille est montrée comme souffrant de problèmes internes exacerbés par les pressions sociales externes. Caryl Phillips lui-même a connu la tension causée par la mise en application de pratiques policières visant particulièrement les Anglo-Caribéens, telle la pratique du contrôle policier inopiné: « stop and search policy » sur suspicion de vagabondage, et les fouilles sur critère racial. Son commentaire aide à comprendre la véhémence des deux frères:

⁵² « The Guardian, Olivier Awards. Watch a clip from the Olivier-winning *Ghosts* starring Lesley manville and Jack Lowden ». Disponible sur <http://www.theguardian.com/stage/video/2014/apr/11/watch-olivier-nominated-ghosts-lesley-manville-video>. Consulté le 11 mai 2015.

PHILLIPS: Well, there were disturbances in Leeds; there were disturbances in Birmingham and Bristol - all around the country — but they weren't on the same scale because of the numbers. The numbers in London were such that it was going to be noticed more. Another thing is that the largest street festival in Europe is the West Indian carnival. We're talking like a million people in the streets of London. That's where the trouble happened; that's where it started. It not only attracted domestic attention; it attracted international attention, too, because it was such a big deal.

BELL: The press was there anyway.

PHILLIPS: The press, television crews. I think that it was bound to happen in London because of the numbers. Paradoxically, this happened on what was supposed to be the biggest day for multi-racial harmony. It turned into a riot. But it was not blacks against whites, it was blacks against police. The police were the symbols of the state oppression. The black people were saying, « We don't have any jobs. We get the lousy schools. We get the worst housing. We are sick of being picked up on the street by the police and being arrested and searched for nothing. » [...] Ever since I was a kid, I had been stopped by the police on the street asking me where I was going, where I had been. If I was running, they would want to know where I was running to and what I was running from. All these things eventually contributed to what happened in 1976 in London and then out of London.⁵³

Errol, dans sa confusion, se promeut porte-parole de l'homme noir, et affirme, en prenant exemple sur l'Empire Romain (42), que la chute des empires est liée à la recherche de la liberté par les peuples soumis.

Il se considère donc comme oeuvrant pour la chute de l'Empire britannique, qui paradoxalement, aurait rapatrié ses sujets en son centre. Il en souhaite la destruction, et convoite une nouvelle liberté, « The lust for freedom » (42) servant de moteur à la résistance. Le regard d'Errol est un regard venant de la marge, périphérique, mais situé au centre de l'Empire, et porteur d'une valence temporelle, historique. Il utilise ainsi le pronom 'you' pour désigner le groupe ethnique dominant, et 'the black man', ou 'our', pour indiquer ce qui concerne les Anglo-Caribéens et leur revient. Ce 'you' générique fait de son amie Shelley, la victime expiatoire des exactions du groupe ethnique auquel elle appartient, et il l'avertit en termes métaphoriques de l'apparition de fruits étranges, produits du ressentiment :

ERROL: An Empire that's fallen. In the whole history of the world there is no Empire, not even the Roman Empire, that has not come crashing down.

SHELLEY: Please Errol.

ERROL: The lust for freedom.

SHELLEY: Please.

ERROL: No man has been more systematically denied his freedom than the black man. Our day is coming. The seeds will soon be plants and the plants will begin to bear forth fruit. [He turns to Shelley.] And you, all of you, did the sowing.”(43)

⁵³ Rosalind Bell, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), p. 580.

Errol se place dans la position d'un prophète de l'apocalypse qui menacerait une Babylone de destruction.

Lorsque Errol à la fin de la pièce tire un coup de feu accidentel dans sa chambre, et quitte le domicile familial avec une collection d'armes, cela semble être la conséquence de ces interrogations sans réponse, et du sentiment d'impuissance à changer les choses par d'autres voies que pacifiques. Il semble annoncer l'avènement d'une figure terroriste anglo-caribéenne tel Germain Lindsay, co-responsable des attentats du 7 juillet 2005 à Londres, un Jamaïcain converti à l'Islam sur les conseils de sa mère. Pour Caryl Phillips, le titre est bien lié à la question de la communication entre générations :

I took the title of the play from the Billie Holiday song of the same name, but at the time I knew very little about the full history of "Strange Fruit". I understood that the name of the song made reference to racially motivated American violence, but "Strange Fruit" also seemed to me to be evocative of the puzzling situation that many parents unwittingly find themselves in with their children and, this being the case, it seemed to me to be an apt title. [...] Perhaps more surprisingly, neither the director nor any of the actors ever questioned me about the significance of the title. Accordingly, I just assumed that everybody understood that the play's title made reference to the dilemma of intergenerational communication, and, this being the case, I was perfectly content.⁵⁴

Il est cependant probable que ce soit l'interprétation du titre liée à la violence interethnique qui ait été partagée par l'équipe au point de ne pas donner lieu à interrogation car l'auteur souligne une différence entre son interprétation du titre, c'est-à-dire les liens de parenté : « I just assumed » , et ce qu'en avaient compris alors metteur en scène et acteurs. La première représentation de la pièce a en effet lieu en 1980 à Sheffield et est reprise à Londres en 1981, alors que le 10 avril de cette même année commencent trois jours d'émeutes à Brixton, impliquant une majorité de jeunes émeutiers noirs, issus de la seconde génération d'Anglo-Caribéens, enfants de la génération Windrush.

La 'Sus law' mentionnée comme étant la cause du soulèvement, car elle renforçait le sentiment de harcèlement vécu par les jeunes Anglo-Caribéens, était une clause de la loi de 1824 (Vagrancy Act) visant à limiter le vagabondage sur la voie publique. Elle permettait l'interpellation à vue de toute personne susceptible de vouloir s'engager dans une activité criminelle. L'application tâtilonne de cette loi dans les années 1970 avait été comprise comme une stratégie de harcèlement, le recrutement des forces de police britanniques n'étant

⁵⁴ Caryl Phillips, « Blood at the root », *The Guardian*, Saturday 18 October 2007. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/jazz.urban>. Consulté le 11 mai 2015.

alors pas soumis à une exigence de non discrimination. Le ressentiment chez ces jeunes en avait été attisé. La mention ironique de cette pratique : « 'Today sixty-eight youths were sentenced for conspiring to stand on a street corner... All sixty-eight were black.' » (*SF*, 23) souligne que la pièce met bien en scène les tensions raciales travaillant la société britannique en ce début des années 1980 et la remise en cause de la lecture médiatique de la réalité anglo-caribéenne.

Il y a également un effet d'écho dans la pièce : elle met en scène les tensions raciales des années 1980 mais rappelle également les émeutes des années 1950, car Vivien, qui raconte un épisode de ses « années Windrush » à son amie Vernice, mentionne un chauffeur de bus revêche qui lui fera quitter le véhicule car elle s'est endormie et ne peut acheter un autre ticket, en la menaçant d'une nouvelle émeute de Notting Hill : « Well, move on, or there will be another Notting Hill riot right here. » (51) Il s'agit d'un rappel des émeutes de 1958, déclenchées sur fond de tensions raciales par l'agression d'une femme blanche mariée à un Noir par un groupe de jeunes blancs, suivies d'agressions réitérées de groupes de Teddy Boys. Les années 1970 connurent, elles aussi, leurs insurrections raciales. Une nouvelle éruption de violence eut lieu en 1976 durant le carnaval de Notting Hill suite à un contrôle policier concernant la présence de pickpockets, à la suite duquel 1500 policiers arrêtèrent 60 personnes, et mirent fin au Carnaval, déclenchant une émeute.⁵⁵

Cependant, l'expression « *Strange Fruit* » évoque en premier lieu, la chanson engagée écrite par Abel Meropol en 1936, chantée pour la première fois en 1939 par Billie Holiday, qui dénonçait ces lynchages perpétrés contre les Noirs aux Etats-Unis jusque dans les années 1960. Le dernier vers de la chanson: 'Here is a strange and bitter crop.'⁵⁶, désigne les corps de Noirs lynchés retrouvés pendus. *SF* évoque ainsi également les années 1960 sur le front nord-américain, bien que C. Phillips indique qu'il pensait davantage à la sphère familiale qu'à la sphère politique en choisissant ce titre. La pièce est donc inscrite pour le lecteur sous le double sceau des conflits familiaux et de la violence raciale.

L'auteur relate pourtant qu'en 1983, il se sent sur la défensive face à Chris Mc Nair, le père de l'une des quatre enfants tuées en 1963 à Birmingham, Alabama, dans l'attentat à la bombe contre une église fréquentée par des Africains-Américains, attentat qui a pesé dans

⁵⁵ Voir plus haut la déclaration de Caryl Phillips, note 51.

⁵⁶ « California Newsreel, Film and Video for social change since 1968 ». Disponible sur <http://www.newsreel.org/nav/title.asp?tc=CN0136&s=StrangeFruit>. Consulté le 11 mai 2015.

l'adoption de la loi de 1964 sur les droits civiques aux Etats-Unis. En effet, interrogé sur le titre de sa pièce, Caryl Phillips comprend qu'il est en passe d'être accusé de récupération culturelle et admet son ignorance des faits :

'So what do you know about lynching?' I swallowed deeply and looked through the car windshield as the southern trees flashed by. I knew full well that 'Strange Fruit' meant something very different in the US; in fact, something disturbingly specific in the South, particularly to African-Americans. A pleasant, free-flowing conversation with my host now appeared to be shipwrecked on the rocks of cultural appropriation. [...] I had, by then, confessed to him that my play had nothing to do with the US, with African Americans, with racial violence, or even with Billie Holiday.⁵⁷

Il s'avère cependant que si la pièce n'évoque pas Billie Holiday ou le lynchage, elle mentionne bien les révoltes noires américaines, la violence raciale et les traumatismes qu'elle engendre également de l'autre côté de l'Atlantique.

L'article que Caryl Phillips rédige sur la chanson *Strange Fruit* a pour titre « Blood at the root » et se termine par l'évocation de la fille de Chris McNair. Caryl Phillips y souligne que c'est l'échange entre les deux hommes qui pousse M. Mc Nair à évoquer pour la première fois la mémoire de sa fille lors d'un discours de campagne, et souligne sa présence à sa mémoire par l'usage d'un présent simple : « You all know who my daughter is. » C'est un présent mémoriel, et, paradoxalement, c'est le présent que Caryl Phillips utilise particulièrement pour l'évocation des traumatismes liés à l'histoire de la diaspora noire. L'évocation de cette présence spectrale, cet étrange fruit, devient une critique indirecte d'une société dont le racisme a pu être d'une férocité extrême et dont les produits sont autant de fantômes venant hanter les vivants.

Caryl Phillips traduit dans la forme de ses écrits ce déchirement, une préoccupation qu'il relie pour la première fois à *The Shelter* mais dont on retrouve également la trace dans *Where There Is Darkness*: « [*The Shelter*]'s not as accessible as most of the novels, but if I were to look at one piece of work of mine which has the beginning of this structural paranoia and schizophrenia, that would be it. »⁵⁸ Pour Phillips, la confusion mentale est le fruit de traumatismes créés par des situations héritées du passé colonial, mais aussi de pratiques

⁵⁷Caryl Phillips, « Blood at the Root », *The Guardian*, 18 août 2007. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/jazz.urban>. Consulté le 11 mai 2015.

⁵⁸ Carol Margaret Davison, « Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips » in *Conversations with Caryl Phillips*, [1994], ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 20.

discriminatoires qui provoquent des blessures narcissiques non cicatrisées, d'autant plus difficiles à rationaliser lorsqu'elles sont le fait de représentants de corps institutionnels.

Paradoxalement, Errol, personnage poussé à bout par un racisme institué qu'il juge attentatoire à sa liberté, est pourtant à l'affût des moindres signes d'intégration : « ERROL : Hey, England are getting some more black players in the squad. ALVIN : About time. » (62). Il ne peut cependant pas oublier l'attaque dont il a fait l'objet de la part de policiers racistes et représente le pôle le plus violent des réactions affichées par les personnages aux discriminations socio-ethniques :

ALVIN : Unity, man.

ERROL : How the fuck can I unite with you, uncle ? You're the one who's done the forgetting. You've forgotten what it's like to be stopped in the street and arrested for no reason. You've forgotten what it's like to be called a nigger by a kid who's barely old enough to talk. You've forgotten what it's like to be beaten up at a football match, and as you lay in the St John's bit hear them all screaming in delight because someone's scored. It's only later that you discover it's the new black center-forward who's scored. He's not a 'fucking nigger'. Well, not till he gets changed anyway. And you've forgotten why I wear a nine-inch scar on my leg.

ALVIN: Of course I haven't.

ERROL: 'Against the wall motherfucker! What was that boy? I hate you niggers...

ALVIN: Look man I was there and...

ERROL: 'I'm gonna cut your balls off if I hear another word...'

ALVIN: Errol, for Christ's sake!

ERROL: 'An active buck, eh? Give me his knife, Constable. Couldn't it be ironic if I used his own knife to cut off his balls. Keep still, nigger or I I'll cut you for real, boy! You black bastard...! Aghhh!'

ALVIN : You sick bastard, shut up ! For God's sake shut up!

ERROL : Shut up ! Shut up ! Shut up ! What the fuck do you know now, but shut up! All this crap about your life collapsing and you rebuilding it. You rebuild nothing bastard, you just collapsed. You bastard!'(72)

Caryl Phillips souligne que le comportement sadique renforcé par un racisme institutionnel rappelle des pratiques nord-américaines dont certaines s'étaient exportées lors de l'arrivée des GIs africain-américains en Grande-Bretagne car l'armée américaine pratiquait alors la discrimination raciale.

Le nom péjoratif de « buck », pour désigner un Noir, dans « active buck », rappelle l'une des motivations premières des pratiques racistes à savoir la crainte du métissage. Il appelle pour Errol, les mêmes réponses qu'aux Etats-Unis, à savoir l'auto-défense à laquelle s'étaient résolus Malcom X et les Panthères Noires, et le séparatisme, tout d'abord prôné par le Jamaïcain expatrié aux Etats-Unis, Marcus Garvey (1887-1940). Errol pense non plus en individu isolé, mais en tant que voix d'un groupe. Il est porteur de cette voix chorale que nous retrouvons dans *The Shelter* et qui donne à la fois une épaisseur historique à ses déclarations

et un effet de sens pathétique, bien que nous ne puissions pas ranger ce personnage dans le rang de ceux porteurs d'une quelconque fonction de modèle politique à suivre puisque son comportement le disqualifie.

I - 3 - 2 - L'assimilationnisme face au séparatisme

Errol fait ainsi porter à Shelley, son amie, la responsabilité du racisme en l'incluant dans le groupe des oppresseurs, comme le montrent les pronoms génériques employés : « SHELLEY : (...) all the time it's us and them, or you and I, or our side and your side, and I can't stand it, Miss. I can't ». (16) Lorsque Errol cite Shakespeare, et les propos péjoratifs utilisés pour décrire l'union d'Othello et de Desdémone : « Your wonderful parents can't handle the idea of their virginal lily-white maiden possibly falling prey to the lascivious clutches of an old Black ram. Othello, page sixty-one or whatever. » (34), il ridiculise le racisme ordinaire et la peur du métissage, mais Caryl Phillips utilise également ce personnage pour replacer cette peur dans un contexte historique.

Cette historicisation inscrit la présence noire en Europe à travers un objet littéraire : « page sixty-one », dès le 16^{ème} siècle, mais également témoigne du refus du métissage inscrit dès cette époque. En montrant que le racisme s'inscrit dans un continuum historique attesté par des oeuvres littéraires, Caryl Phillips objectivise le phénomène, l'historicise, et provoque chez le spectateur une distanciation opérée par la défamiliarisation définie par les formalistes russes, et présente ici par la transposition dans un autre espace/temps. L'effort de réflexion supplémentaire demandé au spectateur le rend d'autant plus réceptif au discours qu'on lui propose : « The technique of art is to make objects « unfamiliar », to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. »⁵⁹ Le travail de la forme va se révéler extrêmement important chez Caryl Phillips, car le sentiment d'étrangeté, d'extranéité se trouve souvent transposé dans la structure même des ouvrages, par exemple la forme atypique du triptyque en littérature adoptée pour *Higher Ground* (1989), ou *Foreigners* (2007).

⁵⁹ Victor Shlovsky cité par Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1988, p. 10.

Si Caryl Phillips a souligné dans *The European Tribe* (1987) que le drame d'Othello est d'avoir oublié qu'il était Noir, celui d'Errol est de ne trouver que des réponses violentes au problème cité par W.E.B. Du Bois, celui de la « color line ». Errol souligne qu'il est prisonnier d'un déterminisme historique qui ne peut que conduire à une confrontation : « You're so fucking short-sighted you made me laugh. We are here because you were there. The chickens are coming home to roost. That's all you are to me - a historical phenomenon. [He begins to strut around, squawking - he's doing the 'funky chicken'.] » (39) Errol se veut systématiquement revendicatif, et interprète littéralement l'expression de Malcom X afin de provoquer Shelley, mais il veut également lui signifier que la présence des Noirs britanniques n'est que la conséquence de l'impérialisme britannique car il considère Shelley comme figure emblématique des impérialistes blancs. Alvin constate, impuissant, qu'Errol n'est pas guéri de ses blessures narcissiques traumatiques et reste prisonnier de l'imprécation, sous l'emprise de pulsions de violence.

En effet, et comme le remarque sa mère qui épouse un vocabulaire raciste par désir d'intégration, Errol, bien que diplômé en Economie, ne cherche pas à s'intégrer dans le corps social, le rejette et souhaite faire partie d'une autre entreprise, celle du retour à l'Afrique: « Twenty-one, a second-class degree in Economics from a good college, the world in front of you, and you sit on your arse all day, with those jigaboos and drug addicts talking about Africa. » (26) Il refuse de suivre la voie de ses modèles, chefs d'entreprises, comme Eddy Grant, né en 1948 en Guyane britannique, qui chante le malaise des jeunes Anglo-Caribéens dans le Londres des années soixante-dix avec des chansons comme « Living on the Front Line » ou « Electric Avenue », et crée son propre label, ou encore Berry Gordon, fondateur du prestigieux label Motown : «Black entrepreneur. Uses black capital like Berry Gordon.» (42) Errol semble déstructuré, sans repère, incapable de se concentrer sur un objectif alors qu'il en a les moyens conceptuels.

Il semble que Caryl Phillips dessine une carte politique des options qui s'offrent aux jeunes noirs Anglo-Caribéens en ces années quatre-vingt : l'assimilation, la radicalisation ou la recherche d'un nouvel ordre, celui que recherche Alvin, un mouvement unitaire à construire sur le sol même de la Grande-Bretagne, en commençant par agir, en ce qui le concerne, en tant que travailleur social : « ERROL : (...) A social worker ! Three cheers for the

community-minded negro.» (70) L'optique d'Errol est décidément transnationale, alors qu'Alvin veut se battre au niveau local ou national :

ERROL: What are we waiting for ?

ALVIN: A place in the sun? In Montego Bay or Nairobi perhaps. It's fucking pointless when you've got enough problems sitting on a beach in Brighton without getting your head kicked on by a bunch of bastard Hell's Angels.

ERROL: Well, you fucking explain to them that you're a social worker and not a black man as they get out their crowbars and jacks to smash up your fucking head with.

ALVIN: I'll explain, but I'll stay here and do it, not take up my arse somewhere else and talk shit up to my arse in genuine authentic black poverty. (70)

Errol traite Alvin de « uncle », c'est-à-dire d'Oncle Tom, de Noir récupéré par la société blanche.

Il utilise ainsi l'insulte que lançaient à Martin Luther King durant les années soixante les activistes radicaux, et que motive Malcom X dans son interview accordée à Pierre Berton :

These Uncle Tom leaders do not speak for the Negro majority; they don't speak for the black masses. They speak for the "black bourgeoisie," the brainwashed, white-minded, middle-class minority who are ashamed of black, and don't want to be identified with the black masses, and are therefore seeking to lose their "black identity" by mixing, mingling, intermarrying, and integrating with the white man." ⁶⁰

Errol est en faveur d'un séparatisme, à la manière de Malcom X, ou plus précisément de Marcus Garvey.

C'est la raison pour laquelle il prône un retour vers l'Afrique, ressuscitant certaines idées du Garveyisme : « These fuckin' mixed bands are a disgrace! It's only one step better yet they're all too fucking stupid to realize it. What we want is black bands. Black producers and arrangers and black singers to do their own thing. Black businessmen means black music. » (41) Mais il montre une certaine incohérence dans ses propos car il est également en faveur de la destruction du système par noyautage, et donc d'un ancrage sur le sol britannique :

In your case it means you don't control shit any more. You don't control the land, the money or the mind. Now you're the tool and we're the craftsmen. Look around the world. Suddenly you're all frightened. There are more black Prime Ministers than white ones. There are more black people than white people. You're a minority — a sickening minority at that. Your economy is all to fuck so what do you do? You try and kick out those of us who are already here and stop anyone else from coming in. Well, it ain't fucking working, isn't it? We're a beautiful people, a talented people, resourceful, strong, dark, people, a people just waking up. We're

⁶⁰ X Malcom, « The Pierre Berton Interview », Janvier 19, 1965. Disponible sur http://www.malcolm-x.org/docs/int_pbert.htm. Consulté le 28 février 2015.

growing and you're scared shitless. Look at yourselves. You need us, you bastards. You need to control us. We've wheedled our way into the main artery of your fucked up economic system. You can't kick us out like Hitler did to the Jews 'cos you if you want to play at being Nazis we ain't your fuckin' jewboys. In the next two days you and others like you will see what you really are. To you all reality is just a game, but to us, it's fucking survival, it's pressure, and what fucking pressure do you all know, sticking your ugly heads in the sand? We're gonna show you some reality. Let's see you hold down some pressure. (39)

Le thème de l'oppression sociale et économique dont doivent se libérer les Anglo-Caribéens selon Errol dans cet extrait, est traduit en terme de résistance à une oppression génocidaire assimilée à celle des Nazis du Troisième Reich.

Caryl Phillips revient à plusieurs reprises dans ses écrits sur la comparaison entre racisme dirigé contre les Noirs et antisémitisme. Dans *The European Tribe* (1987), par exemple, il évoque sa réaction à un documentaire télévisé sur Anne Frank : « The many adolescent thoughts that worried my head can be reduced to one line : « If one people could do that to white people, then what the hell would they do to me ? » (66). Cependant, Errol oppose à ce racisme un racisme symétrique, le suprématisme noir : « There are more black people than white people. You're a minority – a sickening minority at that. » C'est l'expérience concrète du racisme qui conduit Errol à cette violence dans l'expression, puis dans l'action, comme le remarque C. Phillips dans son article sur *Strange Fruit*, la célèbre chanson : « And segregation's natural corollary is, of course, violence. »⁶¹ Lorsque Errol évoque le mouvement de grève revendicatif lancé sur une base ethnique, il ajoute que ce n'est qu'une première phase de la lutte contre la discrimination.

On peut comprendre qu'il appartient en effet au Black Front : « your Black Front friends » (24) un mouvement inspiré des Black Panthers, et l'attentat qu'il prémédite sera une réponse par les armes à la violence sociale afin de soutenir la lutte : « When this strike is over we're going to strike again. Yeah, that's it. Two strikes in one by Alvin and Errol Marshall. » (28) Le jeu de mot sur les deux sens de « strike » : grève, et attaque, indique la détermination d'Errol. Cette violence d'Errol est en quelque sorte calquée sur la violence qu'il pense être celle des Panthères Noires des années 1960 qu'il admire jusqu'à envier les lunettes d'Alvin, qui seraient celles qu'avait adopté Huey Newton, (1942-1989), leur co-fondateur : « He got'em off a Black American GI who knew Huey Newton. They're Huey Newton's dark glasses. Genuine Panther specs. » (33) En effet, son engagement semble parfois davantage une

⁶¹ Caryl Phillips, « Blood at the Root », *The Guardian*, 18 août 2007. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/jazz.urban>. Consulté le 11 mai 2015.

question de style, un ‘gimmick’, comme le remarque son frère : ‘To you it’s more a gimmick than you realise.’ (71) Il ne va d’ailleurs pas jusqu’à porter les signes extérieurs de son engagement : « He can’t decide whether or not to grow an Afro, but nevertheless keeps his hair tidyish.” (19) Errol adopte cependant le discours des Noirs radicaux : ‘The chickens are coming home to roost’ est une citation de Malcom X, prononcée en réaction à la mort de John Kennedy, signifiant que le Président avait été tué par les siens, c'est-à-dire une frange violente et raciste de la population blanche.

Le discours extrêmement violent d’Errol semble ainsi préfigurer ce désir de vengeance et d’éradication d’un monde perçu comme inégalitaire qui a sans doute conduit aux attentats de Londres, en 2005. Dans son besoin d’identification, Errol recherche les siens dans une famille politique, mais également en Afrique: ‘I’ll find myself a family. A new family.’ (44) sans entendre Alvin qui a compris que ce retour n’est qu’une illusion. Il refuse donc les emplois qu’il considère comme l’équivalent d’un ralliement à l’ennemi : travailler dans les services sociaux spécialisés dans les relations raciales, ou contribuer au jeu démocratique, s’assimiler à une société à qui il reproche son caractère profondément inégalitaire : « I mean, what do you want me to do ? GO work for the CRE⁶²? Join the police ? Stand for Parliament? Or perhaps you want me to make a bid for Trevor McDonald’s job and spend the whole day talking shit on the television ! » (26) La critique des services administratifs chargés des relations raciales est acerbe.

Elle revient dans *Where There Is Darkness* : "Successful black man in Community Relations circus. » (42), *In the Falling Snow* : « He really does not need any hassle at work, especially not now when the local authority seem determined to make his life a nightmare by merging his Race Equality unit with Disability and Women’s Affairs. » (31) et est explicitée dans *The European Tribe*: « Among the British professional classes, dealing with the problem of the ‘educated’ black involves co-option. This means that black people have ended up fighting for top-posts in the race relations industry. They are effectively ‘bought out’ of the mainstream.» (124) Dans *In the Falling Snow*, une ironie additionnelle consiste à faire remarquer que les relations inter-ethniques difficiles sont considérées de même nature que celles liées au handicap ou à la différence sexuelle, c'est-à-dire qu'elles sont naturelles et non culturelles.

⁶² Commission for Racial Equality.

Nommer missionnaires les travailleurs sociaux travaillant dans ces unités participe alors d'un retournement de point de vue : il s'agit toujours de garder le contrôle de la périphérie, mais cette fois-ci sur le territoire même de l'empire, le travailleur social étant le nouvel émissaire du centre. Ce rôle de missionnaire était récusé également par Caryl Phillips, auteur, dans la préface de *The Shelter*, dont nous avons parlé précédemment. Cependant, pour Alvin, refuser l'action violente, et envisager le retour aux Caraïbes ne signifie pas défaitisme mais recherche d'une troisième voie: « I've got to find new order ». (72) Cette phrase rappelle le titre de l'ouvrage de Caryl Phillips, *A New World Order* (2001), qui indique un monde futur où le problème du franchissement des frontières est remplacé par la difficulté d'accéder à la conversation globale ininterrompue. La réponse, pour Alvin, n'est donc ni l'isolation terroriste, ni l'assimilation. La réponse est bien dans l'unité à retrouver : « Unity, man. » (71) Vivien pressent le malaise d'Errol sans pouvoir lui trouver une cause autre que cette pression sociale qu'elle ressent également.

Nous avons vu que *Pressure* (1975), le film d'Horace Ové, partage avec *Strange Fruit* l'accent mis sur les difficultés d'intégration d'un Anglo-Caribéen de la seconde génération, ainsi que les conflits intergénérationnels. Ce thème est récurrent chez les artistes de cette période. On le retrouve dans cette chanson d'Eddy Grant, *Living on the Front Line*, écrite en 1979, soit un an avant la première représentation de *Strange Fruit*. Errol évoque d'ailleurs les paroles de cette chanson qui a accompagné le mouvement des Noirs britanniques durant ces années 1970 et début 1980 : « He lives on the front line [...] » (42). Cette chanson reprend le thème de la pression exercée par la discrimination institutionnelle en mentionnant les facultés de résilience à déployer pour survivre :

Oh mama
You gonna mourn me in the wrong time
Oh you got me mama
You gonna mourn me on the front line
They got me living on top of my existence
Oh appreciating my resistance ⁶³

L'Afrique, chère à Errol, est également mentionnée dans cette chanson puisqu'elle interpelle les frères africains: « my brothers in Africa », la mère Afrique: « We are all born from the same mother », et une terre commune : « our land in Africa ».

⁶³ Eddie Grant, « Living on the Front Line », 1979. Disponible sur <http://www.metrolyrics.com/living-on-the-front-line-lyrics-eddy-grant.html>. Consulté le 25 février 2015.

Do all my brothers in Africa
All stop shooting your brother
Do all my brothers in Africa
All stop shooting your brother

I need your brother in Africa
Oh we are born from the same mother
Oh mama, mama you got me
Born on the front line

Stop this brother killing brother
Over in our land in Africa
Stop this brother shooting sister
Over in our land in Africa⁶⁴

Eddie Grant recherche un retour vers une entité capable de l'inclure, l'Afrique, qu'il idéalise. Comme le souligne Akiko Mizoguchi, « This idealization of the “culture of origin” is influenced by the rise of a transatlantic black consciousness, influenced by postcolonial revolutions in Africa, the civil rights struggle in the United States, the culture of Rastafarianism and reggae music. »⁶⁵ Errol, ancré dans une binarité qui l'aveugle, ne présente pas le concept de « Black Atlantic » ou Atlantique Noir, concept élaboré par Paul Gilroy dans *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*⁶⁶.

Paul Gilroy engage en effet ses lecteurs à considérer les cultures diasporiques comme mouvantes et toujours en expansion, capables d'absorber des influences diverses tout en gardant leurs éléments constitutifs. Ainsi leur vision n'est plus contrainte par un seul point d'observation, mais devient multiple, transnationale et interculturelle : “ [...] take the Atlantic as one single, complex unit of analysis in their discussions of the modern world and [to] use it to produce an explicitly transnational and intercultural perspective.”⁶⁷ Errol cultive la fracture et ne parvient pas à se représenter une troisième voie entre révolte et soumission. Ainsi, la nature du projet d'Eddie Grant lui échappe : « Errol: He's an example, that's what he is. An example of something. » (42), car il n'a qu'une vision atrophiée de son environnement qui ne lui laisse plus que la révolte violente comme issue.

⁶⁴ Op. Cit.

⁶⁵ Akiko Mizoguchi, « Moving Around, Moving Between: Mobility and Home in Caryl Phillips's *Strange Fruit* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 2010, 45, 457.

⁶⁶ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, [1993], New York: Verso, 2002.

⁶⁷ Paul Gilroy cité par Gregory D. Smithers in « Challenging a Pan-African identity: the autobiographical writings of Maya Angelou, Barack Obama, and Caryl Phillips », *Journal of American Studies*, 2011, pp. 1-20, p. 4.

Errol vit donc dans un monde bi-polarisé, et Shelley, de tout évidence, appartient au mauvais camp. Que Shelley ne le quitte pas s'explique par les éléments donnés dans la pièce : Shelley attend un enfant et vit dans une famille si déséquilibrée qu'elle est déterminée à la quitter à tout prix. Le couple formé par Errol et Shelley est le premier de ces couples mixtes dysfonctionnels décrits par Caryl Phillips. On le retrouvera, allégorisé dans *The Shelter* (1984), instrumentalisé dans *Where There Is Darkness* (1982), symbolique dans *The Final Passage* (1985), et toujours sous tension dans *In the Falling Snow* (2009). Le couple mixte n'est pas uniformément accepté par la communauté anglo-caribéenne : il est rejeté à la fois par Vernice, l'amie de Vivien, : « Me ain't want no breeds in the family. » (31), mais également par Albert dans *Where There Is Darkness* : « 'Me don't want no half-breeds, which is why I don't breed with she.' » (60) et de l'autre côté de la fracture raciale, c'est-à-dire par ces observateurs médisants dans *The Shelter* .

Vivien, dans les didascalies, porte le titre hyperonyme de Mother. Elle pourrait être donc considérée comme une figure allégorique de la mère anglo-caribéenne pour Caryl Phillips : 'She knows that most of what is going to happen is inevitable so she prepares for the worst, as ever.' (8) « As ever » semble, dès la didascalie initiale, souligner un déterminisme social. Ce qui est en jeu est le devenir en Grande-Bretagne, et pour les deux enfants de Vivien, leur choix par rapport à la ligne assimilationniste qu'elle leur a tracée. Les indications scéniques concernant Vivien, indiquent un personnage aimant mais angoissé : « through a small chink in her armour one can sense despair » (SF, 8), « she prepares for the worst », (8) et « the twin concept of love and fear are at the heart of her character. »(8)

On comprend, lors de son long monologue revenant sur son expérience traumatique du rejet lors de son arrivée en Grande-Bretagne, que ce qui l'a poussée à embrasser le chemin de l'intégration au prix de l'annihilation de sa propre identité est une volonté d'appartenir à tout prix, ayant brûlé tous les ponts derrière elle : « Vernice : Girl, everywhere we turn. 'No coloureds here' an' 'No vacancies for coloureds'. And the kids them callin' at we in the street. 'Nigger whore, fuck off home' an' 'Monkey, monkey show us your tail'. You remember?» (48) Le harcèlement raciste qui la pousse à quitter son travail dans une usine de chaussures et ses répercussions somatiques ont été notés par Akiko Mizoguchi (2010).

Je voudrais pour ma part souligner le parti pris de C. Phillips d'historiciser les événements les plus tristement quotidiens en les replaçant dans un continuum historique :

I had no money. In that split second of panic I decided to explain. I looked up at him. Sensitive? A sensitive man? Does his daughter play with Alvin at school? Will his grandson marry my granddaughter?', 'Get off the bus nigger and walk. I'm not taking any of you liver-lipped lot, whether you've got the money or not. Well, move on or there'll be another Notting Hill riot right here. 'Did his grandfather own my grandfather?' (51)

Lorsque l'espoir d'intégration semble ne pas devoir se réaliser, c'est le déterminisme historique qui ressurgit, et le spectre de l'esclavage qui l'accompagne : « Own my grandfather? » Ce qui est frappant, c'est que l'interrogation s'exprime en termes familiaux, c'est-à-dire qu'au niveau le plus personnel de l'individu, l'expérience de l'esclavage est constamment réactivée.

Pour tenter d'échapper à ce déterminisme, Vivien a adopté le point de vue dominant : elle peut ainsi utiliser des termes péjoratifs pour parler des Noirs politisés qu'Errol fréquente. Errol refuse la voie assimilationniste, marcher sur les pas de Trevor McDonald's, le premier journaliste noir à présenter les informations en prime time, en 1973, sur ITN, ou imaginer franchir le seuil d'institutions qui lui sont encore impossibles à envisager : la police, le Parlement, le CRE. (26) Ce n'est en effet qu'après les émeutes de 1981 que des actions volontaristes de la part des Noirs britanniques jointes à une ouverture politique nouvelle vont permettre une avancée significative dans la représentativité démocratique:

As well as the political fallout on a national scale, events in Brixton added impetus to black people becoming politically active, first on a local and then on a national level. In 1985 Bernie Grant became the first ethnic minority leader of a London council (Haringey) and two years later was one of the first four people from an ethnic minority to be elected to parliament (as MP for Tottenham) in modern times.⁶⁸

Pour Vivien, la rébellion d'Errol ne sert qu'à le desservir, mais elle doit se rendre à l'évidence que l'assimilation sans conditions n'est que peu payée de retour.

Bien que complimentée pour avoir réussi à monter les échelons de la réussite sociale Vivien est critiquée par son amie pour avoir rompu avec la communauté noire : « One day you going to have to join the colored race and you best watch you all step that nobody kick you in you arse when you decide it time you want to do so. » (14) et sa propre famille : « VERNICE: [...] In all the years you been here girl, you ain't get off you backside to go down the Caribbean Club, let alone get yerself on a boat or a plane to go and see yer own

⁶⁸Cindi John, « The Legacy of the Brixton Riots ». Disponible sur http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4854556.stm. Consulté le 2 mars 2015.

fockin' family. » (30) Vivien a choisi la voie de l'assimilation au point d'être appelée "Miss Chalkie" (79) par sa propre famille, attitude dénoncée par le titre de l'ouvrage de Frantz Fanon *Peau Noire, Masques Blancs* (1952).

Vernice comprend le parcours de Vivien mais l'admoneste en lui signifiant qu'elle est allée trop loin dans le rejet de son groupe ethnique — 'Girl, you think too white.'(31) — et en lui faisant également remarquer que sa volonté d'intégration ne lui rapporte pas le bonheur escompté : 'Vernice: Happy! Like when the hell the last time we both happy together? I mean the botha us really happy? Never in England, no.' (90) La Grande-Bretagne apparaît comme une terre d'exil et de souffrance, ressemblant davantage à l'Égypte des Pharaons qu'à la Terre Promise.

Vivien évolue cependant au cours de la pièce, marquée par les reproches de ses fils. Elle participe finalement au boycott organisée par la communauté noire, en raison de la crise familiale, mais ses fils l'ignorent : « VERNICE : Did you go to work today ?/ MOTHER : No. VERNICE : I'm glad. [They hug each other.] » (91) Ce retour dans les bras de la communauté ne suffira pas à armer Vivien contre les souvenirs de ses renoncements et de la violence répressive exercée contre ses fils. Elle se suicide à la fin de la pièce, lorsqu'elle se rend compte de sa solitude, ses deux fils, auxquels elle a consacré sa vie, ayant déserté le foyer familial. Elle fait partie de ces pionniers de la première heure dépeints par Caryl Phillips, qui se sont heurtés et ont été vaincus par le mur des difficultés matérielles et de l'intégration impossible, qui se suicident ou sombrent dans une dépression aigüe : Leila Williams dans *The Final Passage* ou encore Albert Williams dans *Where There Is Darkness*.

Les femmes, Anglo-caribéennes ou non, apparaissent comme un groupe minoritaire en butte à une discrimination genrée. Shelley est catholique, et sous le coup d'interdits religieux qui l'empêchent à la fois de pratiquer la contraception, ou de recourir à un avortement.

SHELLEY : I had to, Miss, or he might not have wanted to keep going out with me. I can't go on the pill, Miss, because I'm Catholic and if me parents found out that I was on it they'd kill me.

MOTHER : I suppose that also rules out an abortion.SHELLEY : I don't want to kill it, Miss. It's something to share. I can't kill it. Please, Miss. I can't

MOTHER : Alright, Shelley, I understand. It's going to be alright. (17)

Shelley est également confrontée au rôle que lui assigne Errol, celui de femme au foyer, ce qui l'empêche de se projeter dans un projet d'étude en vue d'un emploi futur. Les difficultés

des femmes isolées et mères de famille appartenant à la génération Windrush sont également évoquées par Mother devant Vernice sur plus de trois pages (p.49 à p.52).

Les problèmes liés au racisme sont dénoncés lorsque Mother se souvient d'épisodes de son passé, telles les insultes reçues lors de son passage dans une usine de fabrication de chaussures : « 'My name is Mrs Marshall, not black sambo, my name is Mrs Marshall, not black sambo, my name is ...' and so on.' » (49) ou lorsque, chassée sans ménagement d'un bus, et désorientée, elle doit se rendre à pied au dépôt où a lieu un entretien d'embauche. Elle se fait cracher au visage lorsqu'elle demande son chemin, ce qui lui donne la nausée. Ces pages sont l'évocation d'un long cauchemar, et se lisent comme un collage d'épisodes véridiques basés sur les témoignages de membres de la Génération Windrush. Caryl Phillips remarque plus tard le poids traumatique payé durant ces années :

The greatest blow to their soul was the 'news' that because of the color of their skin, they would inevitably experience difficulty being accepted as British. This fact cast a particular dark cloud over their lives, and over the lives of countless thousands of other West Indians who had arrived in the mother country clutching a British passport.⁶⁹

Le prix de l'exil est lourd, et l'on est loin du multiculturalisme heureux.

Cette dissimulation de la vérité lui sera reprochée, et sera l'élément qui séparera la mère de ses fils, avant que ces derniers ne se séparent sur des motifs idéologiques. « Errol: It's truth not tuition that we need, Vernice. » (55) La famille éclate car elle est fondée sur un mensonge censé renforcer l'unité et la personnalité des enfants, mais la prescience du secret a gangréné les rapports familiaux. Errol reproduit le modèle de machisme et de violence qu'il semble avoir hérité de son père, alors qu'Alvin quitte le foyer en se déliant de toute responsabilité envers sa mère ou son frère, désorienté.

Alvin préfère en effet choisir une troisième voie. Il ne partage pas l'enthousiasme romantique de son frère pour le retour vers la Jamaïque comme le montre son commentaire à la fois amusé et consterné sur les spectateurs d'un match de football : « 'Alvin: By half term most of the crowd are asleep man. By full time they're on a different planet. It could be fucking ice hockey as far as they knew.' » (63) Il voit les Jamaïcains comme coupés de la réalité. Pour lui, le retour vers l'Afrique sera tout autant porteur de désillusions :

69 Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002, p. 241.

You know what it's really like, man, and the same will be true in Africa. It's full of the diseases of decolonisation, which they don't realize has eaten away at their island in the sun. Inflation, unemployment, political violence, — remember them? Fucking weather! And when I tired to talk to them, our own relatives, not just any black people, you know how they treated me? Like a stranger in a very strange land, and that's how I felt. (69)

Il préfère penser la Grande-Bretagne comme lieu de vie.

Ceci implique de se battre pour que son appartenance y soit reconnue : « 'This place, Britain, is full of shit, but where else is there?' » (83) Alvin semble exprimer le sentiment de C. Philips lorsqu'il assimile l'émigration des Caribéens vers la métropole à une « seconde diaspora ». Il raconte l'expérience du migrant comme un bouleversement profond, un événement traumatique, équivalente pour lui au transport forcé des Africains capturés et déportés vers les Amériques, la première diaspora africaine.

All I remembered about the island was leaving it and getting on a big dirty boat, full of scruffy, dirty people, as a confused kid of five. All that pushing and shouting. Historically, I suppose it was a kind of second diaspora but all I knew was that my world was turning upside down and I clung tightly to your hand not knowing what the hell was going on.(77)

Alvin cherche à trouver une voie lui permettant de s'identifier à une communauté, à un ordre nouveau, mais se rend compte qu'il ne peut épouser le mythe du retour aux Caraïbes ou en Afrique.

Il se rend compte également qu'il ne peut suivre le mythe familial frelaté que sa mère lui a toujours proposé, à savoir un père caribéen champion de cricket et trop tôt disparu : « ALVIN: You mean he's been alive all these years you've been telling us he was dead, and you knew about it? » (81) Alvin a donc été donc privé de père en raison du sentiment d'inadéquation de Vivien, qui s'ampute de tout le pan caribéen de son histoire afin de garantir l'intégration de ses enfants en Grande-Bretagne.

L'absence d'une figure paternelle fiable va revenir souvent dans les textes de Caryl Phillips : père vivant donné pour mort, et dont la découverte par les enfants survient après la mort réelle dans *Strange Fruit* (1981) et *A State of Independence* (1985), pères absents ou fantasmés dans *The Final Passage* (1985). Dans les textes ayant l'esclavage comme espace diégétique, la présence du père donnée comme évanescence en raison du trafic économique mis en place laisse une béance, alors que les pères africains sont vus comme des collaborateurs, pères indignes pourvoyeurs de leurs propres enfants dans *Higher Ground* ou *Crossing the River*.

La mère d'Alvin lui refuse tout accès à ce qui pourrait le nourrir psychiquement et lui offrir des outils de résistance, comme le sentiment d'appartenir à un groupe, même contestataire, et la connaissance du passé de ses ancêtres caribéens, à savoir, leur exploitation dans des champs de canne. La violence de Vivien marque sa difficulté à expliciter sa position, que Caryl Philips reconnaît pourtant : « Most West Indian migrants came over for a few years, and they discovered that they weren't going back for at least another 20 or 30 years. They discovered that their lives were becoming inherently British. They didn't want to confuse their kids.»⁷⁰ La brutalité avec laquelle elle transmet le message à son fils est elle-même traumatisante.

Ce qu'Alvin reproche à sa mère, c'est la fiction de l'intégration et de la réussite:

You didn't tell me, you didn't tell him. I can't live here, I can't live there. What am I supposed to do? What we supposed to do? Live on a raft in the middle of the Atlantic at a point equidistant between Africa, the Caribbean and Britain? Is that what you want us to do? Leave us till we sink? Till there's no trace of us? Lost between two waves, yet another generation is dispossessed. (99)

Alvin se sent dépossédé de son histoire familiale et de ses racines. Il se vit comme apatride, réclamé d'aucune nation, perdu entre les vagues de la déportation et de l'immigration : « I'm not joking. I couldn't talk to them, Ma. They kept looking at me as if they felt sorry for me, as if I was a victim or something, so what the fuck could I do, man, except drive myself sick with question after question. » (71) Alvin souligne également la perte totale d'Errol qui ne pense plus qu'au travers de slogans qu'il réutilise aveuglément, et en utilisant des concepts hérités d'un colonialisme dépassé : « 'When they asked him his nationality he put down...he put down African. And place of birth? The Dark Continent.' » (99) Errol remplace les 54 nationalités africaines possibles par un hyperonyme, et utilise une expression coloniale héritée du dix-neuvième siècle et rejetée de nos jours comme étant ethno-centrée, l'Afrique n'étant inconnue que de ceux qui ne l'habitaient pas, et l'adjectif « dark » apposé à l'Afrique ayant des relents racistes.

Selon Jean Copens, l'Afrique noire n'existe pas, elle n'est qu'un mythe géographique d'origine coloniale, qui a repris vie au milieu du vingtième siècle avec le panafricanisme et la

⁷⁰ Rosalind Bell, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), 593.

création des aires culturelles en anthropologie.⁷¹ Le panafricanisme d'Errol est donc un panafricanisme romantique qui le rend inapte à effectuer des choix viables. Alvin semble le personnage le plus équilibré de la famille Marshall : il refuse l'assimilation totale, tout autant que le suivi aveugle d'une doctrine. Il est en cela en accord avec un autre penseur anglo-caribéen, Linton Kwesi Johnson, qui appelle au principe de réalité dans son poème *Reality Poem*, où dans un âge de rationalité scientifique et technologique, l'enfermement dans la mythologie ne permet pas d'avoir une vision claire du monde :

[...] dis is di age af decishan
soh mek wi leggo relijan
dis is di age af decishan
soh mek we leggo divishan
dis is di age af reality
soh mek we leggo mitalagy
dis is di age of science an teknalagy
soh mek wi hol di clarity
mek wi hol di clarity
mek wi hol di clarity ⁷²

Cette vision rejoint également la pensée de Nicholas Mirzoeff, qui considère l'ère suivant la seconde guerre mondiale comme une ère technologico-militaire. Elle fait également écho à l'inquiétude du Président Dwight Eisenhower à la fin de son mandat en 1961 quant au pouvoir grandissant du complexe militaro-industriel.⁷³

Vivien ne peut que disparaître si elle se reconnaît dans la définition du subalterne de l'autorité visualisante et adopte son langage, car elle perd ainsi le moyen d'exercer son droit de regard sur ses conditions d'existence. Caryl Phillips souligne d'autre part l'aveuglement de Errol qui se donne pour horizon des mythes de seconde main, sans connaissance réelle des univers qu'il appelle de ses vœux.

La position d'Alvin a été analysée par R. Schäffner comme étant une position ouverte au monde dont on peut trouver aussi les échos dans la théorie du Tout-Monde d'Edouard Glissant. Il s'agit de retrouver une communauté d'histoire et de vécu qui permette à la fois de

⁷¹ Jean Copans, « De l'Afrique noire considérée comme le réflexe pavlovien des sciences sociales françaises et francophones du développement (1920-2010) ». Disponible sur <http://ceped.org/IMG/pdf/COPANS-jean-Motsdudev.pdf>. Consulté le 1er mars 2015.

⁷² Linton Kwesi Johnson, « Reality Poem ». Disponible sur http://www.lyricsmania.com/reality_poem_lyrics_linton_kwesi_johnson.html. Consulté le 1er mars 2015.

⁷³ Cité dans « Ike's Warning Of Military Expansion, 50 Years Later ». Disponible sur <http://www.npr.org/2011/01/17/132942244/ikes-warning-of-military-expansion-50-years-later>. Consulté le 1er mars 2015.

vivre au présent, d'être attentif au monde, tout en cultivant et développant ses racines culturelles :

This bears a resemblance to the position of leading black intellectuals who have actively sustained the black struggle in Britain since the 1960's. They started off under the influence of CLR James and the Black Power Movement, uncovered the historical roots of slavery, laid bare the similarities of oppression in contemporary Britain, promoted a militant black consciousness, and celebrated Black resistance as a manifestation of self-assertion and self-awareness. Unlike the Rastafarians, they have no sympathies for religious and mythological explanations of past, present or future, and they do not rely on mystical and essentialist ideas of a transcendental blackness. Matura's and Phillips's perception and representation of Rastafarianism correspond with Linton Kwesi Johnson's attack on it for its mythological and religious implications in his "Reality poem" where he also calls for a wholly secular form of political, social and cultural resistance. [...] Cosmopolitan multiculturalism seeks to break through the bounds of cultures altogether and to create a society in which individuals, now no longer committed to specific cultures, freely engage in intercultural experiments, and evolve a cultural life of their own.⁷⁴

Cette pièce se fait donc l'écho des tensions des années 1970 et 1980, lorsque les luttes contre les discriminations étaient menées de façon collective sous l'effet conjugué de la répression policière et du racisme institutionnalisé. 1981, comme nous l'avons vu plus haut, est une année qui connaît des émeutes urbaines et où le corps politique et social britannique est interpellé par la question caribéenne. Les cellules familiales implosent sous la pression de difficultés dénoncées alors par des activistes tels que Ambalavaner Sivanandan.

On peut donc comprendre *Strange Fruit* comme un écho européen à la dénonciation du racisme poussé à son paroxysme, le lynchage, évoqué par *Strange Fruit* chantée par Billie Holiday. On peut également y lire un avertissement contre le romantisme consistant à considérer le retour vers l'Afrique ou vers les Caraïbes comme une option viable : « And then when I tried to talk to them, our own relatives, not just any black people, you know how they treated me? Like a stranger in a very strange land. Alone, man. » (69) Les enfants de la seconde génération sont étrangers à leurs parents : « The second generation is a "strange and bitter crop" of their parents' migration. »⁷⁵ comme le remarque Akiko Mizoguchi. Ils le sont également à leurs racines caribéennes.

On voit apparaître ici trois caractéristiques de l'écriture de Caryl Phillips : c'est une écriture performative, ici quasi-allégorique, comme l'indique l'utilisation du mot « mother » pour représenter la mère, dans le sens où elle se veut une représentation de l'exil d'une

⁷⁴ Raimund Schäffner, « Assimilation, Separatism and Multiculturalism » in Mustapha Matura's *Welcome Home Jacko* and Caryl Phillips's *Strange Fruit* », *Wasafiri*, n° 29, Spring 1999, 65-70.

⁷⁵ Akiko Mizoguchi, Op. Cit., p.5.

famille caribéenne et de ses difficultés en Grande-Bretagne. Elle est également mise en scène d'une situation vécue comme urgente au moment de l'écriture, d'où le sentiment d'une stratégie interventionniste. Sur le plan du style, elle témoigne d'une écriture en accrétion. Caryl Phillips indique en effet, en 1981, au travers d'Alvin, que le point mathématique, centre de gravité du triangle Europe/Afrique/Amérique, symbolise de quoi est faite l'histoire euro-caribéenne.

Il rappelle et développe cette idée en 2001 dans *A New World Order*. D'une certaine façon, Caryl Phillips, détenteur de trois passeports, personnifie cette idée du globalisme post-colonial.

Two years ago, my lawyer asked me if I had any thoughts about how to 'dispose of' my body. A chilly question, but I answered without hesitation. 'I wish my ashes to be scattered in the middle of the Atlantic Ocean, at a point equidistant between Britain, Africa and North America. 'He looked puzzled, but I instantly understood that this watery crossroads lay at the center of a place that had become my other 'home'; a place that, over the years, I have come to refer to as my Atlantic home. (304)⁷⁶

Cette vision de la multi-nationalité comme issue au problème de l'appartenance est souvent critiquée comme n'étant accessible qu'à une infime minorité qui fait montre des qualités requises pour être accueillis où ils le souhaitent⁷⁷. Telle est l'opinion de Akin Adesokan, qui reproche en quelque sorte à Caryl Phillips de faire partie d'une mouvance diasporique « radicale chic ». En 1981, cependant, la nationalité britannique doit être réaffirmée aux yeux de la nation.

Nous retrouvons ensuite le complexe d'Othello, qui serait le pendant postcolonial du complexe d'Oedipe, comme le dit Errol : « 'Who's a motherfucker? Othello? I think you've got the wrong classical « O » there. No doubt you'll find Oedipus is your man, if you bothered to pay any attention to what people tell you instead of daydreaming your way through life. » (35) Le tabou de la relation inter-ethnique entre homme noir et femme blanche va être l'objet de réflexions dans presque toutes les oeuvres de Caryl Phillips, et montré comme objet de tensions dans : *Where There Is Darkness* (1982), *The Shelter* (1984), *The European Tribe* (1987) , *The Final Passage* (1985), *Crossing the River* (1994), *The Nature of Blood* (1997), *Dancing in the Dark* (2005) , *In the Falling Snow* (2009) et *The Lost Child*

⁷⁶ Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002, p. 62.

⁷⁷ Akin Adesokan, « Imaginary Citizenships », in *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, ed. Patrick McNaughton, Bloomington: Indiana University Press, 2011.

(2015). On remarque également que les groupes minoritaires ne sont pas uniquement projetés comme étant anglo-caribéens. Les femmes, blanches ou noires, sont également l'objet d'une attention qui souligne les difficultés auxquelles elles doivent faire face.

En 1981, la visibilité sur le devenir de ces mouvements revendicatifs, et l'avenir de ces enfants de la diaspora était encore faible. Après que les revendications soient parvenues à se voir inscrites dans l'appareil législatif, et que la société britannique se soit ouverte progressivement, des avancées significatives ont vu le jour. Caryl Phillips rend donc ici hommage également à la seconde génération, sa génération, qui a accéléré le phénomène de reconnaissance et d'intégration au sein de la société britannique.

I - 4 - *WHERE THERE IS DARKNESS* ou « scruter les ténèbres »

Today my parent's generation of West Indian migrants, who stepped gingerly from the ships in the 1950s, are now grandparents as a third generation has emerged. Some of these senior citizens have made arrangements to return to the Caribbean of their childhood. Since the early 1990s several hundred a year have been escaping the cold, the hostility, and trying to re-establish themselves at 'home'. But, of course, the Caribbean has also changed. It is expensive and the society is not always open to 'returnees'. (245)⁷⁸

Where There is Darkness est également une pièce bilan de la génération Windrush, où Albert Williams contemple son retour aux Caraïbes, dans un dialogue avec sa femme anglaise, Ruth, au cours duquel Albert emploie un anglais créolisé et répond continuellement à Ruth sur le ton du sarcasme et de l'imprécation, signe d'une tension psychologique extrême, due à la pression qu'il dénonce, thème prégnant on l'a vu, dans les écrits de Caryl Phillips de cette période.

Pour la célébration de son départ de Grande-Bretagne, il attend l'arrivée de son fils. On comprend qu'il fait appel à ses souvenirs lorsque, après un début de monologue, il répond à la voix de Huston, le père de Muriel, qui apparaît bientôt, et à qui il demande la main de sa fille. L'action se déroule maintenant aux Antilles, sur l'une des îles Sous-le-Vent (Leeward Island) des Caraïbes, dont le nom n'est pas précisé. Lors du retour au présent, Albert a de nouveau la tête entre les mains. La pièce va effectuer des allers-retours entre passé et présent, Caraïbes et Grande-Bretagne, entre le monde des grandes espérances, et celui des illusions perdues. La

⁷⁸ Caryl Phillips, *Op. Cit.*, p. 256.

discontinuité et la rupture ressenties par les personnages font donc partie intégrante de la structure même de la pièce.

Albert, montré dans la didascalie initiale se tenant la tête à deux mains comme s'il souffrait d'une violente migraine, est de toute évidence un être tourmenté par le remords : « I did wrong by a lot of people. » (34) Il a en effet successivement trahi la promesse faite à son beau-père de veiller au bien-être de sa jeune famille, puis la confiance de sa femme, Muriel, en investissant sans le lui demander, et sans prendre toutes les garanties nécessaires, l'héritage de sa mère. Il a également abandonné l'une de ses conquêtes enceinte de ses œuvres et laissé son associé assumer seul, jusqu'à la prison, les conséquences de l'incendie criminel qui a ravagé le pub dont ils avaient élaboré le projet. Il a également séparé son fils de sa mère en le privant de tout contact avec elle. Pour finir, il traite son petit-fils à naître de petit fœtus hideux : "Take your ugly little foetus with you." (58) car il reproche à son fils de vouloir épouser une Noire de la classe moyenne et d'avoir à interrompre ses études pour ce faire.

En effet, les rapports hommes/femmes, homme noir/femme blanche, Anglais et Anglo-Caribéens sont constamment analysés par Albert en terme de domination et de violence : « ALBERT : When I first come home to this country white woman do anything for a piece of black man an dis true today. » (59) Cette remarque, fréquente dans les écrits des pionniers anglo-caribéens de la génération Windrush, montre Albert fier de faire partie d'un marché sexuel alors en vogue. Cette attitude a pu faire penser aux conditions de l'esclavage, lorsque les captifs étaient considérés comme des animaux d'élevage ou « chattel slaves ». Le leitmotiv qui revient d'ailleurs toujours chez Albert pour justifier ses actes est celui de la survie à tout prix : « Survival at all costs. England. » (51) Le colorisme, qui conduit à favoriser les Noirs les plus métissés, (voir le chapitre 3) le pousse à rejeter Sonja. Il renvoie également au monde de l'esclavage où la moralité cède le pas à l'instinct de survie : « Survival is the slaves' basic aim, much as it has been for POWs [Prisoners of War], even as they dream of freedom. It is a naturalist world, in which people have become "plaything[s]" of social forces. » comme le rappelle John Stauffer.⁷⁹

Alors que Sonja, la compagne de Remi s'interroge au sujet de Ruth : « Where did she get these bruises from ? » (45) et qu'une autre didascalie suivie d'une réplique souligne la violence conjugale : « ALBERT pushes RUTH away from him with the flat of his hand

⁷⁹ John Stauffer, « 12 Years Between Life and Death », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp. 317-325, 318.

against her face. RUTH stumbles and falls. ALBERT : Why you don't fuck off out of my face, cow. » (57), l'absence totale d'empathie, les invectives et la violence physique envers sa femme montrent une cruauté réactionnelle qu'Albert n'a de cesse de justifier. Sonja est d'ailleurs le seul personnage de cette pièce à tenir tête à Albert, en tant que femme et en tant que Noire, lorsqu'il fait montre dès sa première rencontre avec elle, d'une misogynie brutale. La jeune femme est d'abord niée dans sa singularité : « Pleased to meet you. [He kisses her hand and winks.] I met a few Sonja's in me time. » (57) et désignée en tant que représentante d'une catégorie de filles faciles.

Il se fait l'écho d'un déterminisme social. Son avenir sera cantonné aux emplois pour Noires : « I tell you she type is no good for you, boy. If she work hard she might come a typist or work at McDonalds or do some other black woman's job. » (58). Il envisage sa descendance en des termes brutalement biologiques et eugénistes : « I mean I would have fixed you up with something better myself, from the stable, though they not as good as they used to be. But fine thoroughbred material. Me don't want no half-breeds, which is why I don't want to breed with she. » (60) Mais Sonja à son tour l'essentialise en tant que Noir : « You're like all black men, think the world owes them a favour so they can behave how they like, whether it's throwing bottles and bricks at the police or smashing women in the face. » (58) Elle souligne que les hommes caribéens retournent la plus brutale de leur rage contre les femmes alors qu'ils sont d'une inefficacité pitoyable sur le plan social.

Albert révélera que son arrivée en Grande-Bretagne a été ardemment souhaitée, mais obtenue au prix de l'instrumentalisation de sa première femme, Muriel, et de leur enfant, Remi, sachant que son beau-père lui donnerait le moyen de quitter l'île : « Only reason I get your mother pregnant is because I know her father going give out the money for us all to come to England. I can't see no other way I going to get there. There has to be a reason for everything, is just common sense. » (25) *Where there is Darkness* est donc une pièce du bilan d'une vie passée en Grande-Bretagne bien avant d'être celle du retour aux Caraïbes. Si, matériellement, ce bilan est positif, car Albert possède les attributs de la classe moyenne — « You think I get where I am today, Executive Social worker and Magistrate, by being a fucking boy ? » (27); « Man came here with nothing. Look at me now. House, car... » (14) — le coût en relations humaines semble élevé : « Nearly twenty-one years in this country and only eight people show up. Over ten years in social work and only three of the

bastards manage to drag their arse around here. And my own son. » (13) Il note avec dépit que peu d'amis se sont déplacés pour célébrer cette fête.

Les plaisanteries sur la Grande-Bretagne, qui accompagnent ce constat, quoique amusantes, n'en laissent pas moins penser que l'acculturation a été difficile : les remarques sur les relations distantes et froides qui s'y établissent — « A little dead and a bit reserved, but that's England for you. [They all laugh.] » (12) — et sur le temps qu'il y fait — « I'd have never bothered coming here if I'd have realized that three-quarters of the money you work your backside off for you got to pay out just to keep a bit of heat in your damn body. » (15) — soulignent les distances géo-culturelles entre les deux sociétés. Le lieu de vie ne devient pas terre d'élection.

Pour Muriel, le foyer était ailleurs : « MURIEL: I want to go home. ALBERT: Home what ? MURIEL: Home home ! » (33) Dans une lettre, Muriel indique que même l'Eglise en Grande-Bretagne se montre coupable de racisme, et qu'elle n'a pas pu y trouver le soutien moral recherché : « I tried to go to church with Remi to pray but the vicar just smile and say : 'Nice to see you but don't come back again.' » (61) Quant à Albert, il n'a jamais considéré l'idée de faire de la Grande-Bretagne son foyer : « I come here to work not live, and when I done work till I can't do so more is now I going leave this backside place. » (51) mais il apparaît tragiquement qu'une fois moralement épuisé, il n'a plus les ressources mentales lui permettant d'effectuer ce retour.

Pour Albert, les seuls termes d'échange sont liés au vocabulaire du travail ou de l'argent et il est devenu incapable de véritables échanges affectifs : « I know I love that boy so bad, I can't even talk to him. » (35) Sa dureté envers ceux qu'il côtoie est la cause d'une isolation croissante. Il est donc finalement abandonné par Ruth, sa seconde femme, au terme de la pièce, alors qu'il sombre dans un monde où se mêlent passé et présent, Caraïbes et Grande-Bretagne. Albert semble en effet accaparé par ces souvenirs qui le hantent. « Then he moves down the garden again as if he wants his memory to be dislodged. He is very confused. » (22) « Dislodged » — « exproprié » — est un terme qui souligne qu'Albert est littéralement hors de lui en permanence, qu'il ne se sent en paix ni avec lui-même, ni avec son environnement, en raison des successions d'abandons et de reniements, prix de son ascension sociale.

C'est ainsi que son fils le trouve occupé à scruter l'obscurité, s'étant éloigné des guirlandes lumineuses : « [...] watches his father who peers into the darkness. » (22) Albert

est désespéré : « Ruth: It's late, Albert. You must sleep. Albert: Too late. Ruth: For what ? Albert: Everything. » (21) Il a perdu l'espoir, la vertu cardinale, et se retrouve seul à confronter l'abysse. A son fils qui est arrivé trop tard pour sa fête, Albert déclare son intérêt soudain pour la solidarité ethnique et familiale : « Since you old enough to switch on your ears I done been telling you black people in this country must act and feel like a tribe or they not going to survive. But what fucking use is a tribe if nobody taking notice of the elders then ? » (23) Remi rétorque à son père que, paradoxalement, tous ses amis sont blancs. Il répond qu'il s'agit d'une stratégie de survie : « Boy, life in England don't be no game : is war, you hear? » (26) Son abandon des siens est une stratégie de réussite, mais sa vie n'est que compromissions successives : « He can't bend much further in order to get a promotion or else he'll fall flat on his face. » (46) Ruth révèle ironiquement qu'en se montrant trop soumis, il ne remplit sûrement pas au mieux sa mission sociale et perd beaucoup de son intégrité.

Parce que Albert est un froid calculateur, il se montre également missionnaire volontaire, de ceux que méprise Caryl Phillips. Les missionnaires sont en effet ceux qui cherchent à interpréter les leurs en termes recevables par la majorité visualisante, pour emprunter le terme de Nicholas Mirzoeff, sans pour autant donner des outils d'émancipation à la minorité dont ils relèvent : « They like black social workers, you know, [...] I decide is social work for me for I know they like nothing better than having black people explaining black people to them. It makes them feel like they are important or something. » (25) C'est ce sur quoi ironise Sonja : « Successful black man in Community Relations Circus. » (42). La gestion des relations communautaires par les services sociaux sont devenues un 'cirque', car les problèmes qui existent sont observés comme s'ils ne devaient jamais disparaître, en éradiquer la cause n'en étant plus, paradoxalement, le but affiché.

Tout cela conduit Albert à une grave dépréciation de sa propre image et de son groupe : « It's as if this country had opened her great mouth to welcome us, licked us, sucked on us a little, swallowed and passed us out via her bowels. Useless, brown, shapeless objects of waste. » (60) Cette image de soi dégradée est sans doute le corollaire de la dépression qui a gagné Albert, et qui le conduit à céder au désespoir, et à s'abîmer dans la confusion mentale. Albert rejoint ainsi le groupe des protagonistes blessés de Caryl Phillips, broyés par un système qui ne les reconnaît pas, tels Leila dans *The Final Passage* (1985), Dorothy dans *The Distant Shore* (2003) ou Bert Williams dans *Dancing in the Dark* (2005).

A la fin du second acte, ses propos décousus indiquent qu'il est en train de fusionner deux mondes : les Caraïbes et la Grande-Bretagne des années cinquante, son angoisse existentielle étant alimentée par son fils qui veut interrompre ses études afin de soutenir sa famille. Albert voit resurgir le spectre de la barrière raciale ou « colour bar », c'est-à-dire l'impossibilité, pour des questions de discrimination raciale, d'obtenir des emplois correspondant à sa formation : « The grave of many cherished dreams, London transport. [Pause.] Maybe he wants to go and work on the fucking buses. » (28) En effet, à la fin des années quarante, 50% des Caribéens à Londres occupaient un emploi inférieur à leur qualification, alors que seules 5% des femmes originaires des Caraïbes et 13% des hommes étaient non-qualifiés, que la moitié des hommes et plus d'un quart des femmes étaient des ouvriers qualifiés, et que la moitié des femmes et un quart des hommes relevaient de professions non manuelles.⁸⁰

On remarque la violence des pulsions d'Albert : « They too fucking prejudiced and some white man going die in my arms before long. Death on the number thirty-eight. » (29) Cette violence contenue d'Albert à l'égard des Blancs, s'exerce également envers Ruth, qui a choisi de rejoindre Albert au prix d'une rupture avec sa famille : «RUTH: Somebody said that they'd always depended on the kindness of strangers. Well, that's me since I've been married.» (48) Cette citation tirée de la pièce de Tennessee Williams, *A Streetcar named Desire*⁸¹ (1947) — « Whoever you are — I have always depended on the kindness of strangers. » — est la dernière réplique de Blanche qui reconnaît que sa sensualité l'a conduite à une mort sociale.

Caryl Phillips évoque le personnage et provoque une association d'idée avec le prénom « Blanche ». Nous retrouvons ici un trope dans l'écriture de C. Phillips, celui de la relation conflictuelle entre Noirs et Blanches. La brutalité d'Albert, sa propension à interpeller Ruth en tant qu'objet sexuel, et les questions de Sonja ont permis à Ruth de commencer à formuler son mal-être et de se rendre compte du caractère toxique de sa relation avec Albert, pour enfin le quitter. La stratégie de passage, d'un espace social à un autre, par le mariage, a échoué sur le plan des relations interpersonnelles.

⁸⁰ *The Windrush Legacy, Memories Of Post-War Caribbean Immigrants*, London: The Black Cultural Archives, 1998.

⁸¹ Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 1947.

En terme de structure, on remarque que la linéarité du texte est remise en cause dès les premières répliques, c'est-à-dire, dès que Remi est évoqué, puisque l'on sait que sa naissance a été instrumentalisée afin de faciliter la migration d'Albert vers la Grande-Bretagne. Les tableaux suivants établis à la lecture des retours en arrière distribués dans la pièce permettent de suivre la différence entre narration et histoire, ou entre *sjuzet* et *fabula*, pour emprunter les termes des formalistes russes. Caryl Phillips a indiqué à S. Clingman (2002) que c'est avec cette seconde pièce qu'il a commencé à s'intéresser à la question de la séquentialité narrative. Il s'est agi de rechercher une forme permettant par sa structure même de visualiser le chaos.

Deux tableaux permettent de visualiser les chevauchements temporels, c'est-à-dire la confusion grandissante d'Albert qui ne parvient plus à distinguer entre le présent vécu et le présent mémoriel. (Voir figures 1 et 2) On remarque que Caryl Phillips ménage pour une meilleure compréhension du spectateur une avancée progressive d'Albert vers la confusion mentale, en plaçant les retours en arrière à la fin des actes 1 et 2, ceux-ci étant plus nombreux lorsque la pièce s'achève, Albert se perdant dans le gouffre de ses remords alors que défilent les ombres de ceux et celles qu'il a trahis, et que l'abîme le contemple. Le dramaturge utilise fréquemment le présent mémoriel, le présent du trauma, et on retrouve ici cette technique, puisque l'on voit dans les deux tableaux ci-dessous que les scènes passées et traumatiques de départ, d'abandon, ou de trahison partagent la scène au même titre que les épisodes placés dans l'ordre diégétique.

Les passages entre flashbacks et présent diégétique sont alternés et assurés par des procédés de transition qui rappellent ceux du cinéma : fondus enchaînés : « [[...] *as he does so, the lighting on the house begins to fade, leaving him alone at the bottom of the garden.*] [*A tape begins. ALBERT is in a street. We hear the sounds of cars rushing past.*] (16), voix off , raccord son : « ALBERT : Remi can come out here, when he does arrive, and he can *speak for himself*. HUSTON : [*offstage*] So you turn up to *speak for yourself*. (8) »⁸²

Des procédés proprement théâtraux évoquent ces changements de temps et d'espace, tels l'utilisation de l'éclairage pour indiquer un changement de lieu indiqué par les didascalies : « *HUSTON appears. Lighting changes from the bright moonlight of the garden to the hard sunlight of the Caribbean.* » (9) ou un changement temporel : " *The lights slowly begin to change back to the present.* » (11) Ce jeu sur la temporalité et la linéarité de la chaîne

⁸² Nos italiques.

narrative est un écho formel, dans le texte, de l'expérience des Anglo-Caribéens vivant en Grande-Bretagne, et sa motivation. C. Phillips l'explique ainsi :

If you are writing a novel about people who migrate, if you're writing a novel about people who leave one place and go to another place, have a plural sense of their own identity, are grappling with the difficulties of not having a full purchase, if you like, on the society they are living in, you can't write a conventional, traditional, nineteenth century narrative of beginning, middle and an end with all the security about that society that it implies in the narrative form. The form has to mirror the subject matter. If it doesn't, then you have often an unsatisfactory tension between the form and the subject matter, so people who leave places, people who can't depend upon yesterday leading comfortably to today, and today leading comfortably to tomorrow, have to find a narrative form to put this across. I guess in that sense it is inevitable that there will be fracture and dislocation in the narratives of the story that I try to tell because that's a predicament where most of the characters find themselves in.⁸³

Ce souci de voir la forme épouser au plus près les tourments des personnages est corollaire du désir d'approcher les complexités de la psyché explorée.

Caryl Phillips indique par deux fois qu'il cherche à suivre le discours intérieur d'Albert : « We enter Albert's mind. »(27) et « The following dialogue is on tape and in Albert's mind. » (36) Ces didascalies sont à rapprocher de la remarque suivante de l'auteur à propos de *The Shelter* :

And then, in my third stage play, called *The Shelter*, the first half of it is set on a deserted island in the eighteenth century, and the second half in Ladbroke Grove pub in the 1950's. You can imagine the audience came back from the intermission with their gin and tonic and their glass of white wine, and they're thinking, « Well, where the hell did that desert island go? » and we are in a pub with a jukebox. So I began there to think time and space.”⁸⁴

On note le désir de surprendre le spectateur par des procédés structurels afin de le rendre plus réceptif, grâce à l'effet de surprise et de défamiliarisation, au texte proposé.

Le temps et l'espace sont le matériau de tout créateur, et comme tels, Caryl Phillips les manipule avec un intérêt aigu pour l'aspect cognitif que ces variations impliquent à la fois en production : exploration et façonnage des personnages de façon à en donner une représentation aussi tangible que possible, et en réception : travail sur les attentes du public ou du lectorat, de façon à en jouer afin de déclencher une autre modalité de perception de son discours : « So I knew that at some point I was going to have to introduce the reader to the difficulties, or the annoying demand from me that they think in a slightly different way than

⁸³ Caryl Phillips, Abdulrazak Gurnah, with Radhika Jones, *Conversation*, CUNY Graduate Center, New York, 28 avril 2007.

⁸⁴ Stephen Clingman, « Other Voices: an Interview With Caryl Phillips » [2002], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 107.

they might do if they just picked up a regular book. »⁸⁵ Albert est montré comme un homme qui s'enfoncé toujours plus avant dans une misère morale en raison de son ambition et du caractère destructeur de la vie en Grande-Bretagne pour le Caribéen qu'il était à son arrivée.

Il souffre de cette aridité de l'âme : « spiritual failure » (46) et les fantômes de son passé prennent possession de son présent. Ce défilé rappelle celui des fantômes dans *Richard III*, qui condamnent le héros éponyme au désespoir : « Despair and die ! » (Acte 5, scène 3), à une mort tourmentée. Muriel, Lynn et Ruth ont dès lors la fonction de Furies poursuivant Albert dans une mission vengeresse. Alors que Ruth abandonne Albert, la didascalie indique que le dernier geste de Ruth est en effet d'éteindre la lumière : « [*Before she goes, she looks out unseen from the conservatory as he speaks. Then she goes, switching off the lights inside the house.*] » (60) ajoutant à l'obscurité. Albert a de plus remarqué que Sonja jure comme un Blanc et qu'elle ne fait pas montre de la retenue féminine inculquée aux jeunes filles 'from the stable' (44), de bonne famille caribéenne.

Le double sens de « curse », qui signifie également malédiction, indique que Sonja est elle aussi présente au crépuscule d'Albert pour lui faire porter le poids de l'incendie du bar qui a ravagé le premier étage de la maison, tuant sans doute ses parents. Elle revient en effet de l'orphelinat où elle a pu consulter des éléments relatifs à la mort de ses parents dans l'incendie. Elle condamne Albert en vouant son retour à l'échec : « That's the tragedy of the immigrant. They change faster than the countries they have left behind and they can never go back and be happy. Yet, they can't be happy in their adopted countries because it's not home." (47) Cette constatation du retour impossible est celle qu'avait faite d'ailleurs Caryl Phillips en se rendant lui-même à St Kitts, son île natale, pour la première fois :

I had written a play, *Strange Fruit*, in 1980, which was done at the Crucible Theatre in Sheffield. And with the royalties from that, I went back to St Kitts with my mother, who had left in 1958 when she was twenty. It was strange, because I had grown up without an overbearing sense of curiosity about the Caribbean. My mother had not been back either. She held it in her memory. But when she arrived in St Kitts, many of the things that she remembered were no longer there: her school had burnt down, people she knew had died, and someone she dearly wanted to meet had long since emigrated to America. For her, I was like discovering a ghost town. But for me, it fired my curiosity about myself, about England, about the Caribbean. Naturally, the "rediscovery" confused and confounded me, but that was not a bad thing for, after all, writers are basically just people who are trying to organize their confusion.

⁸⁵ *Idem*, p. 108.

C'est donc Sonja, l'orpheline, qui va rappeler à tous la valeur de l'amour et l'importance des liens familiaux pour construire une histoire familiale lisible : « I want this child, our baby, to inherit a stable and well-ordered past. Something he or she can make into a platform for the future. » (55) Une histoire à l'opposé de l'histoire héritée fracturée par l'esclavage.

Elle rappelle qu'en coupant Remi de sa mère, et Ruth de sa famille, Albert en a fait des êtres sans repères : « You and her, you're the victim of lies and more lies. » (47) Cependant, Remi est européen — « The boy belongs to England. » (39) — comme l'avait désiré son grand-père, mais totalement coupé de ses racines. Le fait qu'il cherche à fonder une famille avec une anglo-caribéenne souligne son désir de s'affirmer comme faisant partie d'un continuum, ce que constate d'abord avec rage, puis compréhension Albert : « A wedding. My son. To a black girl. In England. » (63) Le foyer du jeune Anglo-Caribéen se trouve donc bien en Grande-Bretagne.

Si le titre *Where There is Darkness*, rappelle Nietzsche, et la menace d'un abysse vertigineux, il évoque également la prière de St François d'Assise, « The Peace Prayer » destinée à reconforter ceux qui traversent une crise spirituelle.

Lord make me an instrument of your peace

Where there is hatred,
Let me sow love;
Where there is injury, pardon;
Where there is error, truth;
Where there is doubt, faith;
Where there is despair, hope;
Where there is darkness, light;
And where there is sadness, Joy.

O Divine Master grant that I may not so much seek to be consoled
As to console;
To be understood, as to understand;
To be loved, as to love.
For it is in giving that we receive,
It is in pardoning that we are pardoned,
And it is in dying that we are born to eternal life.⁸⁶

Cette prière est un appel à aller contre la loi biblique du talion, mais Albert n'a fait montre à aucun moment des vertus cardinales : espoir, foi et amour. Sonja avait souligné qu'il était dénué du don d'aimer : « No man who can call an innocent unborn child an ugly little foetus is

⁸⁶ « The Peace Prayer ». Disponible sur <http://www.shrinesf.org/franciscan-prayer.html>. Consulté le 1er mars 2015.

really capable of love. » (59) Sonja, une orpheline, est donc le personnage qui parvient à tenir tête à Albert, car elle est animée d'une foi en son prochain, et cultive des valeurs de cohésion : attachement à la famille et respect de l'autre. Cette prière dessine le portrait en creux d'Albert, qui ne peut recevoir aucune des grâces que sont l'amour, le pardon, la foi, l'espoir, la lucidité, et la joie, cités dans ce texte, car sa vie en Grande-Bretagne semble avoir achevé de l'en dépouiller. Comme dans *Strange Fruit*, on remarque par ailleurs que les solutions indiquées par la pièce sont la reconstitution du noyau familial conventionnel, père, mère, enfant, hors duquel il y a peu de salut.

On peut penser qu'Albert, dans sa grande confusion, va en venir à se suicider. Il assimile le fleuve proche à la mer : « I found him singing on one of the bridges by the river. Tommy Steele songs. » (54), déclare Remi. Albert a déjà l'illusion d'entendre la mer dès le début de la pièce : « Quiet! Even on a still night in England you can hear the sea. Listen! »(15), rappelant que la Grande-Bretagne est aussi une île. La mer, qui est histoire, selon Derek Walcott, recèle des secrets coupables, ceux du Passage du Milieu. En un phénomène de *pathetic fallacy*, Albert lui prête ses propres tourments : « Why is it like the sea always sounds so fucking guilty ? Whispering like it knows something but is not going to say nothing. It just going keep whispering. Listen. » (16) Il décide finalement d'aller y prendre un bain, et le congé qu'il prend de son fils semble définitif : « If I don't come back, you can keep the clothes. » (63) Il a suivi les enseignements de cette société en ce qu'elle avait de plus froid et cupide et à trop être fasciné par l'obscur de cette société, il a fini par se perdre dans l'abîme.

Le voyage vers l'Europe ne l'a pas éclairé, contrairement à ce qu'il déclare à son fils : « A traveler is a man of knowledge. » (63) Un voyageur n'apprend de ses voyages que s'il arrive à faire en lui la synthèse de ce qu'il en apprend. Le personnage d'Albert nous montre que substituer un espace matriciel à un autre, par simple calcul, donc plus froid, ne mène qu'à la perte de soi. Pourtant, le titre de la pièce provient d'une prière d'espoir, d'une demande d'éclairer ceux qui se sont perdus. Le titre de la pièce pourrait être ainsi complété : « Where there is darkness, let there be light », ce qui pourrait ouvrir ainsi une autre piste d'exploration de l'oeuvre de Caryl Phillips, la dimension spirituelle.

I - 5 - *THE SHELTER* (1984)

The subject-matter that presented itself to me, during the turmoil and welter of Britain in the late 1970s and early 1980s was determinedly political. How could it be otherwise? I remember struggling to write a play, with a postcard that I had bought in France lying face up on my desk. It was of a white woman's face, probably that of a woman of thirty or thirty-five, who had just cried, or who would cry. Curled around her forehead, with just enough pressure to cause a line of folds in the skin above her eyes, were two black hands; obviously power and strength slept somewhere within them, but at this moment they were infinitely gentle, describing with eight fingers that moment when a grip of iron weakens to a caress of love. And on the man's third finger of his right hand a ring; he was not married, at least not to her. Perhaps neither of them was married. When, some months earlier, I had first seen the postcard it had taken me only a few Parisian seconds to decide that the next piece that I would write would be about this image. (243)⁸⁷

La pression sociale, discutée dans le cadre du film *Pressure* (1975), est également évoquée dans *Strange Fruit* (1981) et *Where There is Darkness* (1982). Elle apparaît dans *The Shelter* (1984) sous une forme visuelle. Alors que sur la photographie, les mains peuvent être lues comme des mains qui cherchent à soigner ou reconforter, le texte est plus inquiétant dans son ambiguïté : « just enough pressure », « obviously power and strength slept somewhere within them », « that moment when a grip of iron weakens. »⁸⁸ Caryl Phillips lit cette photographie comme témoignage d'amour, bien que les expressions utilisées fassent entendre une violence contenue. Dans la mesure où le thème de la pièce porte sur les relations inter-ethniques, nous avons vu que ce thème convoque aussitôt la figure d'Othello. On peut donc penser que nous allons lire une version des relations inter-ethniques comme à jamais parasitées par un climat social répressif, faisant peser anathème et auto-censure, sur fond de tragédie.

Caryl Phillips rédige ses trois premières pièces dans l'urgence d'écrire après avoir quitté Oxford. Pour ces personnages qui semblent tous piégés dans un no man's land qu'ils habitent malgré eux, la thématique de l'écartèlement entre le chez soi, *home*, c'est-à-dire les Caraïbes, et le pays hôte, qui résiste de toute évidence, et malgré la fuite du temps, à devenir le lieu où fonder un foyer, est une constante qui se lit dans : *Strange Fruit* (1981), *Where There is Darkness* (1982), et *The Shelter* (1984). Cette aporie, qui se retrouve dans toute sa complexité dans les romans *The Final Passage* (1985), et *A State of Independence* (1986), semble cependant trouver une issue dans *In the Falling Snow* (2009).

« Remember a shelter is a temporary place of refuge in a disaster. It cannot be like home. »

⁸⁷ Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002.

⁸⁸ *Idem*, p.43.

A message from Undro-pan-Caribbean disaster preparedness and prevention project. St John's, Antigua.

(*Sign on the wall of the Ministry of Education, Health and Social Affairs. St Kitts.*) (5)

The Shelter s'ouvre sur cet exergue, un message de l'UNDRO, (UN Disaster Relief Organization), Coordination pour les Nations Unies de l'Organisation des Secours en cas de Catastrophes Naturelles, basée à St John's, Antigua, et affiché sur le mur du Ministère de l'Éducation, de la Santé et des Affaires Sociales, à St Kitts, cette autre île des Caraïbes, dont est originaire l'auteur.

Cet exergue souligne d'abord la fragilité constitutive des îles caribéennes qui sont sans rempart aucun face aux éléments naturels et dont les habitants redoutent cyclones, raz de marée et éruptions volcaniques, mais il témoigne aussi du fait que ces îles, livrées aux forces de la nature, sont bien sûr et avant tout, un lieu de vie et d'espérance, où les vents apaisés laissent toujours place à la reconstruction. Ces quelques lignes nous offrent en raccourci une vision des Caraïbes à la fois dramatique mais aussi extrêmement dynamique, celle d'un peuple en mouvement, qui sans cesse cherche à retrouver son assise dans le monde. L'indépendance fragile des ces îles deviendra l'un des thèmes majeurs abordés dans *A State of Independence* (1986) publié deux années plus tard.

On remarque également les signes de l'inscription de ces îles dans l'histoire occidentale et dans la globalité du monde. En effet, alors que St Kitts et Nevis, colonie britannique, devient indépendante en 1983, l'on retrouve, sur les murs du Ministère de l'Éducation, de la Santé et des Affaires Sociales, des missives émanant de l'île voisine, Antigua, toujours sous protectorat britannique. Et c'est de cette île que proviennent conseils et injonctions du délégué des Nations Unies. L'indépendance de ces îles est montrée comme relative, et la dépendance, vécue comme ordinaire, aller de pair avec la petitesse de l'île et de ses ressources, un seul ministère s'occupant de l'éducation, de la santé et des affaires sociales.

L'injonction des coordinateurs de l'aide aux victimes de catastrophes naturelles vise à prévenir l'installation définitive de sans-abris aux conditions de vie précaires dans les constructions de fortune offertes par l'UNDRO. Elle souligne le besoin d'élection d'un foyer, quel qu'il soit, mais jette un jour cruel sur la différence entre abri ou refuge : « shelter », et foyer : « home ». Caryl Phillips semble ici faire un rapprochement ironique entre catastrophe naturelle et émigration, et poser la question de la possibilité même de la reconstruction d'un foyer après une catastrophe, dans un autre lieu.

De fait, pour Caryl Phillips, l'émigration vers la Grande-Bretagne de la génération Windrush est bien à considérer comme une catastrophe, de magnitude égale à celle de l'industrialisation de la mise en esclavage comme souligné dans *Strange Fruit* (1891), lorsque Alvin se souvient du bouleversement qu'a représenté son départ des Caraïbes : « All that pushing and shouting. Historically I suppose it was a kind of second diaspora but all I knew was that my world was turning upside down and I clung tightly to your hand not knowing what the hell was going on. » (77) La confusion et le bouleversement décrits sont confirmés par le terme de « seconde diaspora ». On peut remarquer incidemment que ce terme emprunté à la sociologie, fait appartenir le discours d'Alvin à la fois au monde de la recherche et à celui du théâtre. La diégèse s'appuie donc sur des faits avérés, mais la frontière entre fiction et réalité est poreuse, et ces irruptions discursives peuvent conduire à brouiller le statut des personnages et à freiner la pleine identification du lecteur/ spectateur à ces derniers.

Il apparaît alors que la notion de désastre ne recouvre pas ici uniquement la seule idée de catastrophe naturelle ou de naufrage, mais qu'elle s'adresse bien à d'autres sources de traumatismes tels que l'esclavage, le racisme, et l'exil. Ainsi après « abri », « refuge », et « foyer », le quatrième mot important de l'exergue est donc celui de « désastre ». Ce mot de « désastre » sert donc de fil conducteur à ce drame, mais aussi aux deux pièces précédentes. Nous observerons particulièrement, dans cette pièce, la figuration de la vie après la catastrophe, et, plus particulièrement, le destin des couples mixtes.

L'exergue vient en préambule à cette pièce en deux actes situés dans deux espaces temps différents, mettant chacun en relation une femme blanche et un homme noir. Si dans le premier acte, l'action se situe au 18^{ème} siècle, alors que les deux protagonistes, allégorisés sous la désignation de HER et HIM, sont les deux seuls rescapés d'un naufrage, dans le suivant, le second couple : Irene et Louis, se trouvent dans un pub de Ladbroke Grove, dans les années 50. Ce quartier, celui de Notting Hill, est le quartier d'élection des Caribéens exilés.

Cette introduction à *The Shelter* nous laisse apercevoir plusieurs fils directeurs de l'oeuvre de Caryl Phillips. Il s'agit tout d'abord d'une oeuvre répondant à une mission d'élucidation du monde, d'un monde post-cataclysmique contradictoire et violent, décrit avec l'intention de le rendre plus clair, moins opaque. Par ailleurs, Caryl Phillips, faisant référence à Langston Hughes, souligne implicitement le lien historique entre Afro-Américains et Anglo-

Caribéens. Il rappelle que la question qui va se donner à voir sur scène, qui va prendre corps, est également celle, nous l'avons vu, énoncée par Langston Huges, à savoir l'inscription volontaire, réfléchie et pensée d'une culture noire dans un univers culturel qui n'a pas pour dessein de l'inclure.

My life has been peppered with betrayals, both small and large, both personal and national, and by the time I was ready to leave university I knew that attempting to make contemporary British society accepting of, and even comfortable with, the complexities of her past and present would be a large part of my life's work.⁸⁹

L'écriture de C. Phillips est donc une écriture manifeste cherchant à mieux traduire comment au niveau des relations interpersonnelles, se négocie le discours entre Noirs et Blancs au sein de la société britannique.

C. Phillips fait ici montre de ses préoccupations et met à nu le jeu perceptif et idéologique qui filtre toute approche de la question noire en Europe. L'écrivain donne à comprendre que l'entrée dans la sphère européenne s'accompagne d'un jeu de filtres dont le premier est celui des distinctions raciales. C'est sur ce paradigme qu'est fondé *The Shelter*, puisque les protagonistes en sont deux couples mixtes considérés dans deux espaces temps différents : une île déserte au 18ème siècle et Ladbroke Grove, à Notting Hill, dans les années 1950. Ces deux périodes sont historiquement significatives : celle de l'asservissement, où le trafic d'esclaves bat son plein, et celle d'une autre migration encouragée qui voit l'arrivée en Grande-Bretagne d'un grand nombre de citoyens britanniques originaires des Caraïbes, la génération Windrush.

Caryl Phillips choisit donc de suivre deux couples mixtes dans un climat de tensions raciales et bouleversement social, à deux siècles d'intervalle. Les indications scéniques concernant le premier acte, qui comporte deux scènes, soulignent ironiquement en quoi la mise en esclavage est en adéquation avec l'idéologie qui la promeut : « the age of the Augustans, of all that is rational and exact. » (13) Seuls des esprits rationnels et froids — « exact » — ont pu mettre en place et suivre de façon industrialisée cette pratique totalitaire et la codifier de façon aussi organisée. Caryl Phillips va d'ailleurs écrire sur un autre crime de masse, la Shoah, d'où les nombreuses références aux camps de concentration, dans *Higher*

⁸⁹ Caryl Phillips, « Confessions of a true believer », *The Guardian*, Saturday, January 2003. Disponible sur <http://featuresreviews.guardianreview15>. Consulté le 10 juillet 2011.

Ground, (1989), *The European Tribe* (1987), et surtout *The Nature of Blood* (1997), où l'on suit le protagoniste principal de la Pologne à Israël qui en est à ses premiers jours.

Une note indique que la chanson chantée par « Her » est inspirée par la symphonie n°39 en sol mineur de Joseph Haydn. Cette oeuvre musicale s'inscrit dans le courant du « Sturm and Drang » ou « tempête et passion », dont l'intérêt pour la liberté et un attrait pour la nature vient s'opposer ici aux caractéristiques prêtées aux contemporains de Hogarth. Ici, dans *The Shelter*, le personnage féminin semble faire partie de la « landed gentry » : « A country lady from somewhere between Bath and Bristol. » (13), mais nous découvrirons que loin d'être semblable à Mrs Croft, un personnage de *Persuasion* de Jane Austen, qui suit son mari amiral lors de ses expéditions maritimes, c'est une mercenaire à la recherche d'un bon parti : « Her : You may call me Mrs Darnley or Ma'am. I am not accustomed to being addressed as 'lady'. [He laughs.] » (22) L'homme, un esclave heureux d'être délivré du joug, tente de faire tomber le masque de cette femme qui ne porte pas de bague, mais voyage sur un bateau négrier. « Her : Do you have a name, slave ? Him : They tell me it is Thomas Samuels. Her : Who are 'they'? Him : Your family, lady. » (22) Le dit « Thomas Samuels » donne à la naufragée le statut générique d'Européenne esclavagiste : « Your family ».

En effet, dans le premier acte, les pronoms « Him » et « Her », « Him » signifiant l'homme noir assujéti à l'esclavage : « I am 200 years old now, and getting older. » (28), et « Her », les femmes issues des sociétés occidentales esclavagistes, allégorisent cette situation, renforcée par l'utilisation d'un présent a-temporel. L'homme noir, « Him », est acculturé : sa langue est désormais l'anglais et son pays la Grande-Bretagne : « Her : You speak English ? Him : I do. It is my only language. [Pause] Her: Is this your country? Him : Like you, I was of England whose chalk-cliffed fringes we may never again set our eyes upon.» » (16). Si l'homme souhaite une coopération solidaire, la femme la rejette en employant force insultes.

Le caractère allégorique est renforcé par une imitation du style du XVIII^{ème} siècle : «Him : The ship splintered and cast us both asunder.» (16) qui donne un caractère quelque peu emprunté à cette conversation entre naufragés. La femme n'emploie pas moins les arguments utilisés par les partisans de l'esclavage pour justifier leurs pratiques envers les déportés africains : doutes exprimés quant à leur intelligence, à leur appartenance à l'espèce humaine, et mépris pour ces païens que l'on juge naturellement ennemis du travail : « Your understanding is weak. », « You masquerade as a gentleman. », « I feel sure you have not

within you the capacity for reason. » (18), «your idleness of race » (19), «bereft of human faculties» (20), « heathen » (20), « slave » (24), et « ape » (24).

L'homme souligne alors la réalité du racisme dont il a souffert en Grande-Bretagne et qu'il redoute davantage que l'esclavage :

It is not the chains that I dread, it is the manner of thought that flashes between a man's clapping eyes on me and the opening of his mouth. It is not his touch, but the hesitation before his touch. In England I was nothing, a man of colour labouring for a nobleman, born into servitude, for England is too perfumed a country to soil her own people with the word slavery.(23)

Thomas Samuels remarque également le caractère inévitablement dominateur de Mrs Darnley, qu'il étend à tous ses congénères. Cette première partie montre à l'œuvre un mécanisme d'ostracisme et de racisme qui conduit à ne voir ni entendre l'autre : « HER : Did you choose to speak ? HIM : Only if you were listening, lady. Only if you chose to listen. » (32) L'utilisation du prétérit indique que la proposition est forclosée, et que l'échange n'aura pas lieu, l'hostilité latente et la résignation défensive continuant à servir de ligne de partage entre ces deux individus symboles de groupes sociaux.

Le personnage de Thomas Samuels assume un rôle choral pour relater l'expérience de l'esclavage, en un récit qui pourrait être la matrice de ces récits de vie de déportés :

I was born near 200 years ago in a small village in my native Africa. [...] A village so small that I cannot remember the name of it... and your father came and set fire to the hut of my family, raped my mother and killed my own aged father, but he did not kill me for I was young and strong. He beat me till I bled unconscious on the ground. He chained together my hands and my legs, then he fired an iron rod and branded my skin as easily as a hot knife finds its way through a waxen candle. The smell jolted my person to consciousness. [Pause.] Then he placed me in a large ship with others of my village and he took me to a country where he whipped me if I worshipped my own Gods, and in their place he gave me the cold European tongue I now speak and he long-haired white man I am supposed to worship. [Pause.] When I had my children your father took them from me as he took the grain that I had harvested, the cane that I cut, the cotton that I picked, and he still takes them from me. [Pause.] I see your father in the face of every white man I discern, and I do not want your future husband to reward me for he has not the money to repay the debt. [...] I am 200 years old now, and getting older. I wonder when you will die and when we can begin anew?" (27)

Les personnages sont donc passés insensiblement du statut de personnage potentiellement multidimensionnels au statut de choristes représentant deux collectivités antagonistes: « I see your father in the face of every white man I discern » (28). Dans cette dernière phrase, la figure du père rappelle de nouveau l'interdit des relations inter-ethniques, et la figure d'Othello.

On peut également retrouver ici l'écho de pensées radicales, celles de Malcom X, par exemple, lorsqu'il évoque l'homme occidental, collectivement : « the white man collectively » :

I believe in recognizing every human being as a human being, neither white, black, brown nor red. When you are dealing with humanity as one family, there's no question of integration or intermarriage. It's just one human being marrying another human being, or one human being living around and with another human being. I may say, though, that I don't think the burden to defend any such position should ever be put upon the black man. Because it is the white man collectively who has shown that he is hostile towards integration and towards intermarriage and towards these other strides towards oneness. So, as a black man, and especially as a black American, I don't think that I would have to defend any stand that I formerly took. Because it's still a reaction of the society and it's a reaction that was produced by the white society. And I think that it is the society that produced this that should be attacked, not the reaction that develops among the people who are the victims of that negative society.”⁹⁰

Ce passage évoque également la question des relations interethniques et cherche à dédouaner les Africains-Américains de l'accusation de séparatisme, puisque Malcom X explique comment cette attitude vient en réponse à des siècles de tortures en tous genres et au déni de ces agissements en raison d'un séparatisme assumé, tranquille et ordinaire. La civilisation occidentale apparaît comme criminelle et jouissant d'une impunité totale, même après des actes de sadisme, ici, le marquage au fer, dont l'horreur est soulignée : « branded my skin as easily as a hot knife finds its way through a waxen candle. The smell jolted my person to consciousness. » La cruauté abjecte dont se sont rendu coupables les systèmes esclavagistes, leur dette morale, irréparable, appelle un vœu d'anéantissement, de façon à ce qu'une autre vie puisse commencer : « anew ». (27) Le point de vue est celui d'une victime qui affronte son tortionnaire, mais n'attend plus réparation, ayant perdu toute foi en une rédemption possible du bourreau.

Nullement missionnaire, le personnage choral suggère qu'il n'y a pas de vie heureuse possible en ces lieux — « (...) here men of colour will never be happy » (29) — et que le salut réside dans la fuite : « And those amongst us, like you, who dare, must leave. That is all I know. Nothing. There is no suggestion. » (29) Le personnage, de cryptique, devient véhément, et même vindicatif, puisqu'il en vient à avouer, atteint de paranoïa réactionnelle, ou ne serait-ce qu'avec ironie, des pulsions de meurtre à la seule évocation du racisme ordinaire : « You see, I never before felt able to associate with someone who, without the

⁹⁰ Malcom X, « The Pierre Berton Interview », Janvier 19, 1965. Disponible sur http://www.malcolm-x.org/docs/int_pbert.htm. Consulté le 28 février 2015.

discipline of forethought, merely realized of me as a nigger, or as a slave, or as one who might take nourishment from eating the flesh of my fellow human beings. I was always inclined towards the notion that I would, perhaps against my will, kill them. » (30) Le fameux : « Am I not a man and a brother ? », slogan des abolitionnistes, désignait, en creux, le double langage en cours dans une société profondément humaniste et religieuse, mais qui excluait du processus démocratique et de la grâce divine les déportés africains.

Caryl Phillips déclare d'ailleurs à propos de cette pièce qu'elle expose ce sentiment de paranoïa et de schizophrénie à l'œuvre chez nombre de ses personnages, cette dissociation trouvant des échos formels dans la structure même de ses pièces et romans. La maladie mentale guette, nourrie par une société pathogène et le sentiment de danger permanent. Les discours contradictoires qui travaillent la société sont expliqués comme potentiellement anxiogènes. Caryl Phillips explore l'Histoire en y repérant des noeuds qui seront des bases d'investigation, reliées entre elles par la trame de l'écriture : « You could say that I've been writing and exploring the way of writing and connecting across centuries for ten years. »⁹¹ Il en découle une impression de lecture réseau, ou rhyzomatique, se déployant dans l'espace et permettant une multiplicité d'approche, à la manière d'un hypertexte.

I - 5 - 1 - Doubles

Le second acte met en scène un couple, Irène et Louis, dont on retrouve les homonymes dans la troisième section de *Higher Ground* (1996). Comme eux, les deux protagonistes se séparent, mais ils sont ici des personnages choraux, qui évoquent l'expérience des années 1950 à Londres, celle de la génération Windrush et de l'apparition remarquée de couples inter-ethniques. Les deux hommes choisissent de retourner vers les Caraïbes, en cette période d'après-guerre. C. Phillips indique que cette volonté de rupture dans la forme, passage du 18ème au 20ème siècle, est une stratégie délibérée qui permet, en ne respectant pas les attentes cognitives du spectateur, de le rendre plus disponible au discours de la pièce. Si l'on

⁹¹ Carol Margaret Davison, « Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips » in *Conversations with Caryl Phillips*, [1994], ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 20.

remonte à la règle classique des trois unités⁹², l'on se rend compte que c'est l'unité d'action qui est privilégiée face au couple espace/temps.

Le dialogue entre un membre de la diaspora africaine, fragilisé, car rescapé du désastre qu'est un déracinement suivi d'une insertion dans un univers européen réfractaire et hostile, et une femme empathique mais désemparée, va devenir un trope dans les romans de Caryl Phillips. Le protagoniste masculin s'invite à la table d'Irène et se présente comme cheminot et poète – incidemment, le père de C. Phillips s'était formé au travail social après avoir travaillé dans les chemins de fer⁹³ —: « Louis : Nudging your train of thought onto a different track. Derailing it. A little mix-up at the junctions. I work on the railways. [Pause.] But I don't speak like this all the time. » (35) Il lui signale ainsi sa propension à l'emploi d'un style lyrique et surréaliste, opérant par association d'idées. Cette remarque intradiégétique justifie l'aspect cryptique des déclarations de Louis et permet au dramaturge de lui faire épouser une fonction chorale, la voix des Anglo-Caribéens de la génération Windrush.

Il est, dès les premiers mots, associé à la désunion, la fracture, la catastrophe, comme l'indiquent les mots : « derail », « different tracks », « mix-up at the junctions » (35) et nous savons dès lors que la relation avec Irène sera une autre catastrophe : « derailment ». Les noms « strain » et « madness », ainsi que l'adverbe « anxiously » (39) rappellent le thème du désarroi psychologique, alors que l'emploi dans les lignes suivantes des mots « dull man » (36) et « dusky stranger » (36), associés au thème du chemin de fer, nous renvoie à la thématique de l'esclavage puisque ces termes étaient des euphémismes désignant le Noir.

Caryl Phillips met donc également en place dans ce second acte, son programme structurel qui consiste à lier dans une même séquence dramatique deux époques historiques différentes, par le biais, nous l'avons vu, de personnages choraux, mais aussi par l'utilisation d'éléments lexicaux marqueurs de l'époque qui les a vu naître. L'écrivain nous fait entendre de façon quelque peu subliminale que la déportation africaine et l'appel à l'immigration relèvent du même mécanisme d'exploitation, de la même catégorie des catastrophes humaines qu'a connues l'Histoire. L'auteur met en scène également les traumas nés de ces départs forcés. Les éléments nouveaux dans ce second acte seront la description d'une relation inter-

⁹² 'Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli', Boileau, *L'Art Poétique*, Chant III, 1674.

⁹³ Maya Jaggi, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday 3 November 2001. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Consulté le 12 août 2014.

ethnique, le tableau d'une maladie mentale induite par un environnement social toxique, ainsi que l'évocation des Caraïbes, tous éléments matriciels des écrits de Caryl Phillips.

Les deux personnages, Irene et Louis, vont alors contribuer à l'élaboration d'un portrait de la société anglaise des années 50 dans la façon dont elle aborde les rapports intercommunautaires. Louis évoque la difficulté de vivre au quotidien, car coupé de sa communauté, et le rejet dont il est l'objet en tant qu'Autre : « We go in a barber shop and they tell us they don't know how to cut a coloured man's hair. I can't even get a haircut. » (36) Il doit affronter le sentiment qui se répand alors qu'un seuil de tolérance est atteint : « There are too many coloured men in this country at one time. » (38). Sont également évoqués les enfants nés durant la guerre de couples mixtes, dont nombre ont été abandonnés ou élevés dans des conditions difficiles par des femmes restées célibataires, avec une angoisse teintée d'homophobie à la clé : « And the children we left behind, they are going to end up more women than men. Just pretty-waisted men. Sexy prisoners to England, visiting Mum on a Sunday. » (36). Caryl Phillips abordera la question du rejet des enfants métis dans l'après-guerre britannique dans *Crossing the River* (1994). D'autres auteurs l'évoquent également dont Andrea Levy dans *Small Island* (2004), ou au cinéma, Mike Leigh dans *Secret and Lies* (1996).

Ce passage final, des Caraïbes à l'Europe, est clairement donné à voir comme un sacrifice enduré au profit des générations futures, puisque Louis évoque sa génération, la génération Windrush, comme une génération de pionniers dont les droits ont été bafoués, comme l'ont été ceux des déportés asservis. Irène l'appelle d'ailleurs du nom de Casey Jones, un conducteur de train américain qui se sacrifia en 1900, dans l'Etat du Mississippi, afin d'éviter qu'un accident ne cause une catastrophe majeure, mais Louis n'en goûte pas l'ironie. En effet, Caryl Phillips fait dire à Louis que la Grande-Bretagne est un habitat non convenable où il ne pourra pas survivre : « This cruel boat taking people, my people, to where they will shiver, wither and die. » (45) L'auteur tourne également son attention vers d'autres minorités sexuelles ou socio-culturelles lorsqu'Irène fait la narration de l'échec de son mariage et évoque les violences physiques et verbales subies. Sa mention de l'I.R.A évoque les tensions existant encore avec les séparatistes irlandais et les soubresauts de l'Empire aux prises avec l'une de ses dernières colonies.

La description qu'effectue Caryl Phillips est en effet loin d'être manichéiste puisqu'il évoque les tensions raciales à l'œuvre au sein même du groupe des Anglo-Caribéens. Sont mieux considérés ceux dont l'apparence physique se rapproche des blancs: « Good hair and thin lips » (41), conséquence de l'aliénation réactionnelle due à l'esclavage puis à la colonisation, qu'a dénoncée le Martiniquais Frantz Fanon dans *Peau Noire, Masques Blancs* (1952). Louis évoque également une autre aliénation lorsqu'il rappelle cette sagesse pratique des anciens, conséquence de la sujétion aux Européens : « Like when he told me, a ten-year-old boy, that coloured men should not think too much. » (41) suggérant que les Caribéens devraient savoir rester à leur place afin de mieux se conformer et ainsi mieux vivre, intégrant ainsi un sentiment d'infériorité. Louis se démarque également de certains Africains qu'il rencontre : « I don't have anything to do with those people. I don't eat bananas on the top-deck of a double-decker bus, and I don't walk around with my head in a damn book and tell all the girls my name is 'Prince' this, or 'Duke' the other. (...) Some of those African people make me sick. » (43) comportements évoqués avec davantage d'empathie par Sam Selvon dans *The Lonely Londoners* (1956).

En décrivant les réactions de Louis lors de la découverte de la ville de Londres et des Londoniens, Caryl Phillips emboîte en effet le pas des pionniers de la première génération et semble faire écho à *The Lonely Londoners* en imitant les passages tels que la fascination pour les lumières de la ville : « The lights of the Empire Cinema at Leicester Square. You can't believe what that means to a grown man from a small island where only six or seven houses have proper electricity.(...) A cinema, girl, not a Buckingham Palace or the Houses of Parliament » (51). Sont également réminiscents de ce roman les passages concernant l'attitude des Londoniens face à ces nouveaux arrivants: « Is your father a King and do you prefer eating white people or coloured people ? » (50) ou l'anecdote telle que celle de l'homme à la valise : « I met a man so lonely that everywhere he went he carried his suitcase with him just to remind him that one day he's going to leave this place. » (50). Ces échos sont en quelque sorte une reprise de flambeau littéraire avec un intérêt marqué pour la mise en scène de la « double conscience » que W.E.B. Du Bois a évoquée.

Elle permet au personnage de parler de lui-même à la seconde personne — « Two years ago Louis White stands outside a cinema and cries. » (51) — et de s'engager dans une auto-analyse face à un environnement toxique : « Depression is eating me out, Irene. » (53). Et

c'est avec nostalgie que Louis évoque le retour vers les Caraïbes — « Dreaming of home. » (44) — le départ ayant été vécu comme un abandon de la beauté, une désertion : « Flee. Flee beauty like him.» (43), une expression qui revient d'ailleurs dans *The Final Passage* (1985) : « A flight from beauty » (42). Pour Louis, la vie en Europe implique pour le sujet caribéen une restriction du champ de ses possibles : « I'm a British subject. (...) I'm a British object » (43). Ce voyage vers le centre de l'Empire a signifié une réification. En effet, loin du centre, il se sentait sujet britannique de Sa Majesté, et était donc inclus dans une hiérarchie qui sous-entendait des droits, mais impliquait des devoirs, une agentivité sous contrôle. Arrivé au centre, il constate qu'il a perdu le statut de sujet en raison d'un racisme incapacitant. Il perd donc toute agentivité.

Le résultat de cette tension ressentie entre le discours lénifiant des promesses de la mère patrie et la réalité du terrain social déclenche chez Louis des attaques de paranoïa : « But it's not like what they said it would be. People are bad here. Bad, bad. » (41) Louis mentionne également le tabou des relations inter-ethniques mis en place afin de prévenir le syndrome d'Othello : « It's a free country so come and take a drink where you like, brother, so long as you don't fall in love with any of our women. Fuck them, in private, by all means, but don't make them feel happy. Just make them feel grateful then leave them and take a drink where you like. » (47) Pour Irène les conséquences sociale de cette relation sont vécues comme un obstacle à travailler : « Irène : We can make it work but we just have to try harder than the others. » (46) Mais la pression s'avère trop forte pour Louis qui se laisse gagner comme par un délire paranoïaque : « But don't you see how they look, hoping we won't do anything human like laugh, or cry, or kiss ? » (47) et « Are they still watching? » (47).

L'observation du harcèlement raciste vient en écho à l'observation de Thomas Samuels sur le diasporique africain en butte au système visualisant instauré par l'industrie de l'esclavage. Par ailleurs, on lit : « These people, they break you by smiling at you one day, and ignoring you the next, by their hateful toleration, by crossing the damn road when they see the two of us coming. » (50) Le déploiement des pratiques racistes est étudié à la façon d'un anthropologue qui listerait des habitus. La pièce s'achève alors que Louis, vaincu, reconnaît qu'il veut retourner chez lui : « Depression is eating me out, Irene. » (53) et « Louis : I want to go home. Irene : Then let's go home. Louis : No. I mean home, home. Back home. Irene : I see. » (53) Persuadé qu'il ne pourra pas refaire sa vie dans les Caraïbes avec Irène car

il craint de ne pouvoir pourvoir à ses besoins, il décide d'une séparation alors qu'elle attend un enfant de lui.

Le racisme comme trauma marque donc l'écriture de *The Shelter* qui s'achève sur le constat de l'impossibilité de vivre en Grande-Bretagne pour qui souhaite une vie délivrée des antagonismes raciaux : il n'y aura donc pas élaboration d'un foyer commun en Grande-Bretagne où les relations inter-ethniques sont vécues comme sous un regard réprobateur et malveillant. Dans l'acte 1, Mrs Darnley continue d'afficher des positions esclavagistes alors qu'elle est seule sur l'île avec Thomas Samuels, dédaignant l'abri de fortune qu'il a construit, et l'acte 2 montre Louis miné par les antagonismes raciaux. Décidé à retourner vers les Caraïbes en raison de son incapacité à envisager de s'établir définitivement en Grande-Bretagne, il ne peut assumer l'enfant qu'il a conçu et l'inconnue que représenterait une vie avec Irene en raison de la crainte du regard des siens.

Dans ces deux instances du rejet de l'autre, C. Phillips montre à l'œuvre le poids des regards collectifs dans la psyché individuelle, ce qui est souligné dans la quatrième de couverture, lorsque l'auteur souligne que, quelque soit le cadre de la rencontre, île déserte, ou pub, « une arène des plus publiques⁹⁴ », les personnages, Noirs ou Blanches, sont incapables de se détacher de la doxa et absorbent préjugés et interdits tout en reconnaissant leur nocivité. Ce sont des personnages qui apparaissent, par moments, comme préemptés de leur volition propre, amputés d'eux-mêmes, mais ayant également par moment la capacité de passer outre les obstacles érigés par la société en se recentrant sur leurs propres convictions, par un pas de côté. L'abri évoqué par le titre est métaphorique et montré comme ne provenant pas de la société dans son ensemble, mais de l'individu lui-même qui doit apprendre à ménager son propre espace de vie, sa propre zone de liberté, de façon à préserver une capacité de regard idiosyncrasique.

Si la langue utilisée par les personnages semble parfois artificiellement contrainte par la nécessité de l'allégorie, et dans le premier acte, la volonté de reproduire un anglais d'époque — « The smell jolted my person to consciousness. » (27) — elle attire néanmoins l'attention sur les actes décrits, et sur le phénomène de « double conscience ». Cette pièce marque une évolution vers une plus grande conceptualisation des questions sur lesquelles C. Phillips travaille, à savoir le dialogue inter-ethnique. En effet, l'on voit se dessiner les personnages

⁹⁴ Voir le site officiel de l'auteur : <http://www.carylphillips.com/the-shelter.html>.

comme autant de concepts qui vont agir dans un jeu dont les règles sont données par un discours sociétal figé, dont les arguments sont utilisés pour une démonstration, ce qui permet une orchestration fine des points de vue mis en scène.

De plus, cette allégorisation des questions sociétales passe par une observation qui semble dépassionnée, et offre une imagerie récurrente, une traduction de plus en plus épurée — voir dans *The Lost Child* (2015) le personnage de Monica qui ne veut/peut plus percevoir du monde que ses éléments sensoriels, rendus par des descriptions synesthésiques, jusqu'à ce qu'elle décide de s'en abstraire — et une distribution des voix narratives qui diffractent l'écriture. C'est à partir de *The Shelter* que l'écriture de Caryl Phillips s'éloigne de la linéarité spatio-temporelle dans une volonté de défamiliarisation. Le choix de l'asynchronisme, qui met donc en question de façon formelle une vision univoque de l'histoire et fait reposer l'impulsion narrative sur des personnages relais, porteurs diégétiques, et l'éclatement de la figuration de l'espace/temps qui en résulte, place bien les écrits de Caryl Phillips dans le post-modernisme qu'il revendique, comme il le confirme dans l'entretien qu'il m'a accordé en 2015.⁹⁵

I - 5 - 2 - Une écriture en spirale

Nous concluons sur les caractéristiques de l'écriture de Caryl Phillips telles qu'elles nous apparaissent ici dans ces pièces qui assurent les fondations de son oeuvre. La violence et le caractère d'urgence du message de ces trois pièces produites sur trois années, de 1980 à 1983, années d'insurrection pour la seconde génération anglo-caribéenne, ne seront plus aussi prégnantes dans les ouvrages suivants, mais les thèmes fondateurs reviennent de façon obsédante : « [...] his novels till the same patch of soil - race, identity, the black person's struggle to live and make himself heard in white society », comme le souligne Stephen Moss, dans son article : « Home Truths ».⁹⁶

⁹⁵ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence « Altered States » à Liège, Belgique.

⁹⁶ Stephen Moss, « Home Truths », *The Guardian*, May 21 2009. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2009/may/21/caryl-phillips-interview-falling-snow>. Consulté le 9 mars 2015.

Nous sommes donc loin de la froideur de *In the Falling Snow* (2009), soulignée par Amy Hungerford⁹⁷ qui note également une absence de passion et un ton étale. L'entrée en écriture est donc marquée, dans un premier temps, par l'expression de la révolte chez des personnages qui se déchirent : « all three of us tearing each other to pieces, conflict, conflict, conflict! » (*SF*, 99). Bénédicte Ledent explique cette modération croissante par les spécificités du genre dramatique, citant l'auteur — « the directness and immediacy of the form » (Phillips 2006, 45) —, la mise en scène permettant de transmettre de façon plus directe les pensées des personnages. Bénédicte Ledent attribue également ce calme retrouvé à un apaisement intergénérationnel qui n'existe pas dans la pièce. Elle souligne qu'alors que si dans *In the Falling Snow*, Keith parvient à comprendre son père qui relate son vécu en Grande-Bretagne, Vivien, dans *Strange Fruit*, ne peut s'adresser qu'à son amie Vernice pour lui transmettre son expérience des années Windrush, son histoire étant donc perdue pour ses enfants⁹⁸.

Dans *Where There is Darkness*, Albert ne se souvient que par flash-backs et monologues de son passé fracturé, autant de témoignages qui échapperont à son fils. Il apparaît donc au fil des oeuvres que pour Caryl Phillips, la connaissance de soi, de l'histoire familiale et plus généralement de l'Histoire dans lesquelles s'inscrivent ces trajectoires sont indispensables pour la résorption des fractures familiales et sociétales. Si l'on suit les trois romans où s'exprime la problématique de l'Anglo-Caribéen, on remarque des parcours fracturés par des silences sur l'histoire familiale. Cette histoire familiale est mise à mal par la trahison de la génération Windrush relatée dans *The Final Passage* (1985), et ses conséquences sont examinées et ressenties du côté caribéen lorsque la question du retour se pose dans *State Of Independence* (1986).

Avant *The Shelter*, *Where There Is Darkness* est donc une étape du programme consistant à permettre au lecteur d'élaborer une image mentale du déchirement diasporique : « I had written a stage play called *Strange Fruit*, which was very straightforward. I then wrote a second play called *Where There is Darkness*, where I began to incorporate flashbacks, [...]. But even that didn't seem to work for me. »⁹⁹ Cette même préoccupation se retrouve

⁹⁷ Amy Hungerford, « Cold fiction », *Yale Review*, 2011, 99 (1): 168-175.

⁹⁸ Bénédicte Ledent, « Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction? » in *Journal of Postcolonial Writing*, 2015, 51,1, 84-94.

⁹⁹ Stephen Clingman, « Other Voices: an Interview With Caryl Phillips » [2002], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 107.

également, et de façon transgénérationnelle dans *In the Falling Snow* (2009), qui achève le suivi de l'onde de choc du Passage Final, qui de *Strange Fruit* à *In the Falling Snow* (2009), s'étend sur vingt-neuf ans. Stephen Moss lui demande alors pourquoi cette insistance :

"All writers are territorial," he says calmly. « They're like dogs marking their territory. The great task of being a writer is to discover what your territory is, and you do revisit similar themes in different ways. I think I'm very lucky to have found a patch of earth which resonates very powerfully with me because of my own personal life history, but also seems to resonate powerfully with the narrative of the country. »¹⁰⁰

Caryl Phillips indique cette propension à travailler les mêmes thèmes car ils répondent à ses intérêts profonds, mais s'articulent parfaitement avec le narratif national.

L'auteur évoque également la question de la circularité avec Anita Sethi : « 'To understand where you are now you have to understand the back story' he explains. 'I've been playing with the idea of what constitutes the end and the beginning, how things keep coming back round, since my very first novel, *The Final Passage*. »¹⁰¹ De fait, il faut remonter aux premières pièces afin d'explorer les fondations des thématiques abordées par Caryl Phillips : « a type of textual archaeology »¹⁰² comme l'affirme Bénédicte Ledent qui établit un parallèle entre le désir de l'auteur d'un retour sur sa propre écriture et la tradition des écrits post-coloniaux qui consiste à répondre par l'écriture aux belles-lettres émanant du centre : « The possibility of such an approach signals a paradigm shift in a field whose meaning very much relied, in its early manifestations, on a confrontation with the western canon, but which can now be construed as referring to itself, the sign of a stronger epistemological autonomy. »¹⁰³ On peut cependant nuancer ce propos par la mention par Caryl Phillips de l'œuvre d'Ibsen, par exemple, comme inspiration de l'écriture de *Strange Fruit*.

L'auteur cite également l'aller-retour perpétuel entre lecture et écriture: « A life lived along the twin rails of reading and writing. The one act informing the other. » (*A New World Order*, 4). Ou encore : « A life lived along the twin rails of reading and writing. The one informing the other. A passion for literature. Travelling furiously across borders and

¹⁰⁰ Stephen Moss, « Home Truths », *The Guardian*, May 21 2009. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2009/may/21/caryl-phillips-interview-falling-snow>. Consulté le 9 mars 2015.

¹⁰¹ Anita Sethi, « Caryl Phillips: 'I prefer not to raise my head above the parapet' », *The Independent*, Friday May 2009. Disponible sur <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/caryl-phillips-i-prefer-not-to-raise-my-head-above-the-parapet-1688887.html>. Consulté le 9 mars 2015.

¹⁰² Bénédicte Ledent: « Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction? », *Journal of Postcolonial Writing*, (2014). DOI: 10.1080/17449855.2014.982924, p. 5.

¹⁰³ Bénédicte Ledent, *Op. Cit.*, p. 2.

boundaries.» (Ibid, 5). Ou encore : « Reading about their condition [Frantz Fanon, Ignatius Sancho, James Baldwin, John M. Coetzee] and then writing about my own. Developing a passion for literature. Developing a passion for transgression » (Ibid, 5). Si l'on considère la colère qui se lit dans ces trois premières pièces, on peut considérer que la fureur et la révolte semblent s'être glissées, pour s'y fondre, dans l'exploration fiévreuse de la littérature qui nourrit cette écriture, car l'expérience de l'exclusion nourrie par le racisme — « their condition » —, va alimenter la force créatrice par le truchement de la lecture.

Quant à la transgression, elle se jouera ensuite davantage sur les questions de forme, de structure, et de choix de sujets d'exploration. De plus, Caryl Phillips ne se détourne pas de la tentation de répondre aux textes relevant du canon littéraire, ce qu'il démontre dans son dernier roman : *The Lost Child* (2015), qui s'intéresse au destin d'Heathcliff, personnage de *Wuthering Heights* de Emily Brontë, idée qu'il avait déjà avancée dans *The European Tribe* en 1987. Il revient également sur la question de l'identité du personnage dont il pense qu'il est d'origine africaine, idée mentionnée dans un entretien avec Louise Yelin¹⁰⁴ en 1998, cité dans le même chapitre.

Bénédicte Ledent considère que l'auteur s'est engagé, à partir de son oeuvre dramaturgique, dans une recherche réflexive qui va prendre pour fondation ses propres écrits :

This examination [...] (...)will also give me a chance to test the relevance of a critical practice that moves beyond the counter-discursive orientation typical of early postcolonialism — the writing back paradigm — to encompass the less confrontational notion of writing back to oneself, which might be described as a form of auto-intertextuality.¹⁰⁵

J'avancerai pour ma part, qu'il s'agit moins pour Caryl Phillips, de revenir sur, d'opérer un retour réflexif, simplement circulaire sur ses points d'ancrages thématiques, que de construire par son oeuvre une mémoire narrative, dont le processus d'élaboration est semblable à celui de la construction de la connaissance comme l'envisagent les partisans du constructivisme dans l'éducation tels que Vygotsky, puis Jérôme Bruner.

En effet, le retour sur la thématique, ou les images, est toujours enrichi de nouveaux apports, à la manière de la spirale dont parle Jerome Bruner¹⁰⁶ dans le domaine de

¹⁰⁴ Yelin Louise, « An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 50.

¹⁰⁵ Bénédicte Ledent, *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁰⁶ Sunny Cooper, in Jerome Bruner (1915 -) *Constructivism & Discovery Learning*. « He introduced the ideas of "readiness for learning" and spiral curriculum. Bruner believed that any subject could be taught at any stage of development in a way that fit the child's cognitive abilities. Spiral curriculum refers to the idea of revisiting basic ideas over and over, building upon them and elaborating to the level of full understanding and mastery. » Disponible sur <http://www.lifecircles-inc.com/Learningtheories/constructivism/bruner.html>. Consulté le 10 mai 2015.

l'apprentissage. C'est tout d'abord dans *The European Tribe* (1987) que Caryl Phillips nous livre le récit de l'événement qui va le pousser vers l'écriture : le visionnement d'un documentaire historique sur l'occupation des Pays-Bas par l'Allemagne Nazie, et le marquage par l'étoile jaune des juifs hollandais car il s'interroge, adolescent sur la raison pour laquelle des personnes qui, de toute évidence, étaient blanches avaient reçu l'ordre de porter une étoile de David et obéi à cette injonction :

As the programme progressed my sense of bemused fascination disappeared and was supplanted by my first mature feelings of outrage and fear. The yellow stars were marking them out for Bergen-Belsen and Auschwitz. I watched the library footage of the camps and realized both the enormity of the crime that was being perpetrated, and the precariousness of my own position in Europe. The many adolescent thoughts that worried my head can be reduced to one line: « If white people could do that to white people, then what the hell would they do to me? After the programme I wrote my first piece of fiction. A short story about a fifteen-year old Jewish boy in Amsterdam who argues with his parents because he does not want to wear the yellow Star of David. (67)

L'indignation et l'angoisse sont donc les premiers moteurs de l'écriture chez Caryl Phillips et son attirance, enfant, pour les mots est soulignée dans *A New World Order* : « And so I sit in the dark and imagine, for my imagination is my only true childhood friend. I like to write. I have fallen in love with adjectives; « glisten », « glimmer », and « glitter » are my favorite words. And I love stories. » (5) Mais ce qui est le plus frappant est la façon dont la thématique noire et caribéenne se forme.

Caryl Phillips s'est créé en effet un savoir de façon volontaire, en s'évertuant après les cours à Oxford, à explorer les quartiers caribéens londoniens afin d'en apprendre davantage sur sa communauté, comme le lui avait suggéré son camarade africain-américain étudiant à Oxford¹⁰⁷. Cette volonté d'apprendre, à la manière d'un ethnographe, va se doubler de lectures, et d'une attention au monde qui va se centrer sur ses thématiques favorites. Aussi cette méthodologie va construire comme en accréation une élaboration de connaissances qui ne sera pas alors faite simplement de retours vers du déjà connu, mais d'approches de thèmes familiers vus sous un jour différent. Aussi, au terme d'auto-intertextualité, je préfère le terme d'intratextualité, et je prendrai comme exemple l'image de la neige dans *Strange Fruit* (1981), *The European Tribe* (1987), et *In the Falling Snow* (1998).

La situation cauchemardesque dans laquelle se trouve Vivien dans *SF* en vient à oblitérer la réalité à caractère poétique du monde alentour et à rendre Mrs Marshall inapte à

¹⁰⁷ Caryl Phillips, *The European Tribe*, London: Faber and Faber, 1987, p. 4.

en savourer la magie. L'expérience de la beauté de la nature est en effet symbolisée par une chute de neige, moment d'épiphanie dont la première mention est empruntée à un haïku de Richard Wright, d'abord inscrite dans l'oeuvre écrite de Caryl Phillips dans *The European Tribe* (1987), déjà cité. Ce premier vers deviendra le titre de son roman publié en 2009 :

In the falling snow
A laughing boy holds out his palms
Until they are white.

Richard Wright (100)

La neige possède ce caractère extraordinaire ressenti par tous, et encore plus intensément par ceux qui ne la connaissent que par description interposée.

L'épisode neigeux dans ce haïku est sublimé par Richard Wright car il en fait un outil du merveilleux : pendant un instant le sème /noir/ disparaît de la vie de ce garçon qui se trouve ipso-facto libéré du caractère ethnique discriminant, et de ce fait, libre, puisque l'on se souvient que la couleur de peau faisait seule la différence entre un homme libre et un esclave durant la période esclavagiste aux Etats-Unis. Dans *The European Tribe* (1987), le chapitre ouvert par ce haïku et qui a pour titre son premier vers, décrit cependant une série d'épisodes racistes en Norvège, pays neigeux s'il en est, et dont la première scène porte sur le contrôle de Caryl Phillips à son arrivée à l'aéroport, déclenché par sa seule couleur de peau.

Dans les oeuvres suivantes de Caryl Phillips, le caractère merveilleux de la neige va se retrouver également parasité par les conséquences du rejet du corps social. Dans *Strange Fruit* (1980) Vivien est privée de l'appréciation esthétique de la beauté car l'exclusion efface la possibilité d'être complètement présente au monde: « « I'd never seen snow before but I'd always thought that when it did snow — when I did get to England and see snow — it would be the happiest moment of my life. Nature's most beautiful costume and I'd never seen it. I wet my pants and shivered. [Long pause.] » (52) Le racisme insistant limite l'appropriation de l'espace et gêne physiquement l'expérience d'acculturation : l'incontinence accidentelle du personnage montre que l'individu semble perdre jusqu'au contrôle de lui-même tout en étant fasciné par le spectacle.

Dans *The Final Passage* (1985), Leila aperçoit les premiers flocons de neige et est gagnée par leur magie, mais elle s'en éloigne aussitôt, comme de manière défensive. Les difficultés émotionnelles et matérielles font écran à l'appréciation esthétique de la beauté du

monde. L'échappée par l'esthétisme devient impossible et semble être refusée : « Then the snowflakes began to spin, first one, then tens of them. Leila watched spellbound. Then she fled into the house and locked the door behind her. » (204) Leila est fascinée par ce spectacle, mais s'en arrache finalement. Cela rappelle la fin de la nouvelle « *The Dead* », dans *Dubliners* (1914) de James Joyce, à la différence près qu'il fait quasiment aussi froid à l'intérieur de la maison de Leila qu'à l'extérieur. La magie de la neige ne peut opérer que brièvement : la réalité diasporique désarme « the spirit of wonder », l'esprit d'émerveillement.

Cette ambivalence face à la beauté est de nouveau perceptible dans *In the Falling Snow* (1998). Lorsque Keith enfant marche dans la neige en tenant la main de son père, sa vision est un spectacle à être savouré dans la chaleur de la relation père-fils :

His father offered him his hand and even though he felt too old for this he took it, and together they left the warmth of the foyer and stepped out into the bitterly cold evening. They began to walk back in the direction of the bus stop, past the parked cars that were already clad in snow, and as the flakes continued to fall on their bare heads, he could feel his hand tight and safe in his father's hand. He looked behind him and saw two sets of footprints where they had walked, a large pair and his own smaller ones, and then he gazed up at the sky where a sudden surge of wind buffeted the flakes so that the snow began to swirl feverishly. As they turned a corner, he tugged his father's hand. His father looked down at him and smiled. He pointed to the sky. « Look at all the snow! » His father continued to smile. (321)

Bien que le froid mordant soit en opposition avec la chaleur du foyer, c'est de la relation père-fils que vient le réconfort — « tight and safe » —, et la complicité : « smiled », « continued to smile ». Ce moment est donc en quelque sorte une épiphanie, comme celle que ressent Gabriel Conroy dans la nouvelle « *The Dead* ». La neige est ici un élément merveilleux, qui au lieu de souligner l'isolement et le dénuement des personnages, met en relief leur entente complice.

La neige garde d'ailleurs la double empreinte de leurs pas, et cette image est d'importance pour l'auteur puisqu'elle figure sur la jaquette de première édition reliée, dessinée par Ilona Wellmann. Nous savons l'importance des jaquettes de couverture pour l'auteur, puisque la photographie sur la couverture de la pièce *The Shelter* était la carte postale qui avait servi de déclencheur pour l'écriture de la pièce, et que, comme le confirme Akiko Mizoguchi, c'est l'auteur lui-même qui avait choisi la photographie de couverture de *Strange Fruit*.¹⁰⁸ Le cheminement du père et du fils s'inscrit donc dans l'espace, et le temps, grâce à

¹⁰⁸ Akiko Mizoguchi, « Moving Around, Moving Between: Mobility and Home in Caryl Phillips's *Strange Fruit* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 2010, 45, 457.

la neige. Mais cette parenthèse heureuse est de courte durée, car Earl reconduit Keith chez Brenda, sa mère. La neige retrouve alors un caractère antagoniste :

Once his father released him, he stepped outside the house and into the snow, and he looked on as his father gingerly picked his way down the path in search of some form of transportation that might convey the snow-furred pilgrim back to wherever he lied. As he walked, his father left behind a single set of footprints, and he remembered lingering by the doorstep and watching closely as the falling snow steadily erased all evidence of his father's presence. (321)

La neige devient un élément qui reflète l'isolement du père, sa relégation, et souligne le pathétique de son départ car elle semble nier jusqu'à l'existence de la relation père/fils en occultant leurs pas : la rencontre n'est plus que souvenir. Pour la ressusciter, il faudra la réécrire, sur une page blanche comme neige.

Cette image de la neige nous permet de suivre l'une des caractéristiques de l'écriture de Caryl Phillips, une écriture spiralée, qui n'est donc pas, comme on l'a vu, un simple retour réflexif au même, mais une nouvelle approche de la même image, à la manière d'une exploration constructiviste de la connaissance, une approche augmentée à chaque nouvelle visite de nouveaux apports. On a vu que l'intérêt pour l'écriture vient très tôt d'un amour des mots (*A New World Order*, 2001, 4). Nous avons également relevé dans ce passage sur Amsterdam, (*The European Tribe*, 1987, 66) où est relaté l'effet sur l'écrivain adolescent du visionnement d'une émission de télévision sur l'occupation nazie des Pays-Bas, que le besoin d'écrire est déclenché par un sentiment d'effroi et d'indignation quant aux conséquences du racisme.

Ces sentiments vont alimenter la thématique de base de ce travail d'écriture. Si l'on revient sur la genèse de l'impulsion vers l'écriture engagée chez Caryl Phillips, elle provient également de la lecture des écrivains noirs américains, qui sert de révélation:

When I rose from the deck chair it was dark and I had finished my reading by moonlight. I felt as if an explosion had taken place inside my head. If I had to point to any one moment that seemed crucial in my desire to be a writer, it was then, as the Pacific surf began to wash up around the deck chair. The emotional anguish of the hero, Bigger Thomas, the uncompromising prosodic muscle of Wright, his deeply felt sense of social indignation, provided not so much a model but a possibility of how I might be able to express the conundrum of my own existence. Even before I had opened Ralph Ellison's *Invisible Man*, I had decided I wanted to become a writer.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Caryl Phillips, *The European Tribe*, London: Faber and Faber, 1987, p. 7.

Auparavant l'auteur avait construit de façon résolue et volontaire son propre savoir sur les Anglo-Caribéens, c'est-à-dire sur sa propre culture, en fréquentant assidument la communauté d'origine caribéenne à Londres. L'écriture naît ainsi d'un apprentissage, celui d'une culture caribéenne, puis noire américaine, et de lectures la nourrissant. Si l'on prend par exemple le thème de la parentalité, il y a de *Strange Fruit* (1984) à *The Lost Child* (2015), une exploration de plus en plus profonde de la psyché maternelle, et de son potentiel toxique.

Cette toxicité provient, pour Vivien, d'un désir d'intégration qui la pousse à fonder sa relation avec ses enfants sur un mensonge, afin qu'ils poursuivent un rêve d'assimilation : « Alvin : Every time you open your mouth another pillar tumbles.(...) Now is it just this bastard country or is it the two of you in partnership that are dragging us under? Good God. » (86) Pour Monica, il s'est agi d'une volonté de refaire sa vie, au détriment de l'équilibre de ses enfants. Le rejet réactionnel chez les enfants est le même : Alvin déclare à sa mère qu'il ne peut plus entendre son discours « One of us has to go. It's as simple as that. (...) Leave us both alone. » (85) Benjamin finit par brûler tout souvenir de sa mère après la mort de son frère.

On remarque que le point d'observation est la conscience et l'expérience de chaque personnage. Ce point de vue n'est pas unique, mais multiple. Cette multi-focalisation va de pair avec un éclatement narratif, une structuration feuilletée qui est la seule trace de l'intervention directe de l'auteur qui devient un point de conscience, un curseur — « myself »— , qui va se déplacer sur un axe paradigmatique — « my history », — et syntagmatique — « my environment » —, afin de développer un univers littéraire construit en accréation. On pourrait donc parler d'une écriture constructiviste, faite de retours augmentés et d'emprunts nourris de la même impulsion de départ : utiliser le point de vue des personnages, en l'absence d'un narrateur principal faisant autorité. Le récit est ainsi diffracté épousant la psyché en souffrance de ses personnages — « this structural paranoia and schizophrenia » — afin de rendre compte d'histoires traumatiques inscrites dans l'Histoire, et en s'appuyant sur la défamiliarisation afin de renforcer l'impact de son écriture. Si l'on tentait de relier ces dispositifs l'un à l'autre en suivant les motifs récurrents, nous parviendrions sans doute à la création d'un hypermédia, c'est-à-dire à une vision non-linéaire et multidimensionnelle de l'univers construit par l'auteur. C'est un dispositif qui assure un plus grand engagement cognitif lors de la lecture, et donc une plus grande résonance chez le lecteur.

II - DES VOYAGES DÉCISIFS POUR UN REGARD ANGLO-CARIBÉEN SUR « L'ATLANTIQUE NOIR »

Après la production de ses trois premières oeuvres dramatiques, Caryl Phillips se détourne de la dramaturgie au profit de l'écriture romanesque, non sans une première incursion dans le récit de voyage qu'est *The European Tribe* publié en 1987. Après son premier voyage aux Etats-Unis qui le révèle à lui-même en tant qu'écrivain, alors qu'il est encore étudiant à Oxford, et un voyage à St Kitts et Nevis, en 1980, où il découvre son héritage caribéen, son troisième voyage est centré sur l'Europe. Ce départ est motivé par l'atmosphère régnant en Grande-Bretagne durant les années Thatcher alors que de nombreux intellectuels jugent que la politique ultra libérale prônée par Margaret Thatcher s'accompagne d'une dureté extrême dans les conflits sociaux, et d'une volonté évidente de criminaliser les marges les plus faibles de la société.

Caryl Phillips, se considérant alors dans une impasse, décide de déceler ce qui relève de l'Europe dans ce qu'il réprouve dans la société britannique en entreprenant un voyage d'exploration. Maya Jaggi note : « The resulting travel book, *The European Tribe*, was a coolly indignant dissection of the « sickness in Europe's soul » : its amnesiac rejection of the « outsiders » who are an integral part of it. »¹¹⁰ De toute évidence, la Grande-Bretagne fait partie de l'Europe en ce sens qu'elle partage, selon Caryl Phillips, les mêmes réserves quant à l'inclusion dans son tissu social d'Européens de fortune.

Dans *Necessary Journeys* (2004)¹¹¹, un article où il revient sur ces voyages définitoires, Caryl Phillips date de 1984 la réalisation du projet qu'est cette exploration thématique de l'Europe autour de la Question Noire. Caryl Phillips est d'ailleurs revenu également en 1999, dans l'édition américaine, sur ce parcours, tenant à dresser un portrait plus multiculturel de la Grande-Bretagne, et en insistant sur les avancées des Caribéens britanniques dans la société civile. Comme Phillips le souligne, sa démarche ne s'articule pas autour d'un protocole scientifique, mais est celle d'un écrivain voyageur. Il s'agit d'approcher de façon empirique, en s'appuyant sur des observations et des rencontres, la Question Noire dans les pays européens visités. Dans ce dispositif, Caryl Phillips se positionne comme observateur et

¹¹⁰ Maya Jaggi, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday, November, 3, 2001. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Consulté le 14 août 2014.

¹¹¹ Caryl Phillips, « Necessary Journeys », *The Guardian*, sam. 11 décembre 2004. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2004/dec/11/society2>. Consulté le 27 juillet 2014.

commentateur des événements qu'il relate, mais également comme son propre objet d'observation.

Nous pouvons remarquer qu'il s'agit là d'une façon de tenter de passer derrière le voile dont parle W.E.B. Du Bois (1897) dans « Strivings of the Negro People » : « Then it dawned upon me with a certain suddenness that I was different from the others; or like, mayhap, in heart and life and longing, but shut out from their world by a vast veil. »¹¹² Nous pourrions également décrire ce projet comme étant un projet d'observation comportementale qui consiste à documenter de façon tout-à-fait personnelle la relation au Noir dans les pays européens visités, par des rencontres qui pourraient, écrit l'auteur, lui faire mieux comprendre ce monde : « I had already been on the road for some time, and ahead of me lay many more countries, many more border crossings, and journeys to places, and encounters with people who I hoped might help me to better understand the world that surrounded me. »¹¹³ Il s'agit d'une immersion en Europe d'un Noir euro-caribéen.

Le projet implique une volonté d'investigation de la question du racisme et, pour l'auteur, un dédoublement constant entre sujet observateur et sujet d'observation, les deux étant confondus. Ce projet d'écriture est fondamentalement motivé par ce combat que mène Caryl Phillips pour la protection jalouse de l'intégrité de son identité qu'il décrit comme fragilisée par un racisme qui s'affirme, ce qu'il ressent dès les bancs de l'école :

However, I already sensed that in order to progress I would have to remain particularly vigilant about the way in which my identity was being buffeted and twisted by societal forces. The first time one is called a 'nigger' or told to 'go back to where you come from', one's identity is traduced and a great violence is done to one's sense of self.¹¹⁴

Caryl Phillips indique ainsi qu'il se doit de protéger sa singularité des représentations de lui-même que l'on voudrait lui imposer, et des attaques visant à le diminuer à ses propres yeux, de façon à garder la maîtrise de sa voix d'écrivain : « I always understood that recognizing this would be a prerequisite of writing well, for the more vigorously one resists a narrow view of self, the more one sees. »¹¹⁵ On peut rapprocher cette position de celle de W.E.B. Du Bois dont elle est, de fait, l'écho : « He began to have a dim feeling that, to attain his place in the

¹¹² W. E. Burghardt Du Bois, « Strivings of the Negro People », *The Atlantic Monthly*, August 1897. Disponible sur <http://www.theatlantic.com/past/unbound/flashbks/black/dubstriv.htm>. Consulté le 27 juillet 2014.

¹¹³ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

¹¹⁴ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

¹¹⁵ *Op. Cit.*

world, he must be himself, and not another. »¹¹⁶ Caryl Phillips reformule donc avec des termes relevant du scopique la pensée de W.E.B. Du Bois en l'appliquant à l'expérience anglo-caribéenne.

L'auteur revendique l'héritage des récits de voyage britanniques mais également celui des écrivains membres de la diaspora africaine, ces Africains-Américains, comme Richard Wright, Josephine Baker, ou James Baldwin, qui ont choisi l'exil pour envisager leur art différemment. Il souligne que le fait même d'être écrivain et Africain-Américain implique cette capacité ou cette nécessité impérieuse de s'éloigner pour affiner sa vision, ne serait-ce que pour envisager un répit loin du racisme institutionnalisé : « the ability to leave and see oneself through another prism — hopefully one that is less racially cloudy — has long been a part of the legacy of being a writer of African origin in the west. »¹¹⁷ Ce ressourcement en Europe d'artistes africains-américains sera d'ailleurs évoqué dans *Dancing in the Dark* (2005). Egaleme nt présent dans son héritage littéraire, celui des écrivains caribéens qui ont tous témoigné de l'importance du voyage, « forced or voluntary »¹¹⁸, dans l'élaboration de leur oeuvre et dans leur rapport au monde.

Nous avons vu au chapitre I que le film *Pressure* (1975) et les premières oeuvres dramatiques de Caryl Phillips, insistent sur la toxicité que représente le climat social d'alors pour les Caribéens britanniques de la première et seconde génération. En effet, durant les années 1970 et 1980, les revendications de ceux qui refusent de rester à leur place sans protester face au harcèlement policier et aux pratiques discriminatoires en vigueur dans la société britannique, sont brutalement réprimées. Caryl Phillips réaffirme cependant dans « Necessary Journeys » comme dans *The European Tribe* (1987)¹¹⁹, qu'il refuse de jouer le rôle du missionnaire, de l'intermédiaire ou du chroniqueur social :

Britain in 1984 was not a place I cared to spend much time in. There was considerable racial and cultural confusion in the air, which continued to manifest itself in an upsurge of far right-wing activity, and a concomitant backlash from young black people that was principally directed against the police force. As the society reluctantly began to make the transition from "West Indian" to "Black British" as the acceptable, and more accurate, term with which to describe non-white citizens, things only seemed to get worse. Lines of demarcation were quickly established, so that one was either perceived of as being a challenge to the established system, or regarded as being a part of it. Of course, one could sometimes be perceived of as both, but it was difficult to be seen as neither. Either way, it was a pointless business, and not really conducive to

¹¹⁶ W. E. B. Du Bois, *Op. Cit.*

¹¹⁷ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

¹¹⁸ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

¹¹⁹ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000.

one's maturing as a writer. All too often I found myself being called upon by the media to explain my generation of black people to Britons - meaning white Britons - a predicament that can quickly reduce a writer to the position of being little more than a social commentator. (129)

Caryl Phillips refuse le rôle du correspondant média qui 'décrypterait' pour le grand public les revendications exprimées.

En effet, les essais sur lesquels porte ce chapitre sont tous porteurs de commentaires, mais il s'agit ici pour Caryl Phillips d'utiliser la forme du carnet de voyage, et de l'approche thématique, afin d'explorer des faits culturels trouvant leur origine dans la geste de la diaspora africaine-américaine, euro-africaine, et euro-caribéenne, sans devenir porte-parole de l'un ou l'autre groupe. C'est pourtant au titre de commentateur social que Caryl Phillips admire Linton Kwesi Johnson, qui se fait témoin, dans sa poésie et ses chansons, du devenir des Anglo-Caribéens en Grande-Bretagne. Caryl Phillips souligne et célèbre cette volonté de se faire ainsi chroniqueur culturel dans *A New World Order* (2001). Cet ouvrage est le second des essais qui vont suivre *The European Tribe* (1987).

Dans cet ouvrage, directement inspiré de *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*¹²⁰ de Paul Gilroy, dont il reprend des éléments de la structure thématique, il s'intéresse à la production artistique de la diaspora euro-africaine, et commente le rôle de porte-voix de Linton Kwesi Johnson pour la communauté anglo-caribéenne : « His debut album, *Dread Beat 'an Blood* (1978), accurately captured the disaffection of a generation of black youths in Britain. The albums and books of poetry that followed only served to confirm his reputation as a cultural commentator of the first order. » (C. Phillips, 2001, 254) Si *A New World Order* est bien un commentaire personnel des productions culturelles de l'Atlantique Noir, Caryl Phillips tient à se démarquer de cette fonction pour faire oeuvre d'écriture.

Comme suggéré précédemment, *The European Tribe* (1987), est un ouvrage important aux yeux de Caryl Phillips. En témoignent la post-face à l'édition américaine rédigée en 1999, l'article « Necessary Journeys », publié en 2004, qui indique comment Caryl Phillips écrivain nourrit sa personnalité d'artiste par une exploration de soi, « narrative of self », qui va s'écrire en fonction du cheminement personnel intérieur — « interior personal journey »¹²¹ — , et son allocution de Londres en 2013 où il revient sur l'ouvrage¹²² et sa relation à l'Europe. C'est le

¹²⁰ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

¹²¹ Caryl Phillips, « Necessary Journeys », *The Guardian*, sam. 11 décembre 2004. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2004/dec/11/society2>. Consulté le 27 juillet 2014.

¹²² Caryl Phillips, « Revisiting The European Tribe », AfroEuropes IV Conference, 1- 4 octobre 2013, Londres.

monde extérieur en tant que terrain d'exploration, terrain de formation par accrétion, qui permet à l'auteur de se révéler à lui-même : « I too was convinced that to be free to explore and construct my own independent identity, and therefore write with some degree of freedom and compassion, I would have to leave; and so, in 1984, I left Britain for Europe to look at other places and people and encourage them to gaze upon me. »¹²³ Quitter la Grande-Bretagne en cette période troublée, c'est s'autoriser une expression et une présence au monde libérée.

Le terrain d'investigation sera ainsi neutre : « The truth is, in a country such as Britain, it is difficult to exercise any authority over one's own identity. »¹²⁴ La défense de l'identité personnelle est ainsi une préoccupation que Caryl Phillips va mettre en oeuvre à partir de modes opératoires basés sur le travail d'Africains-Américains ou d'écrivains Caribéens. C'est Frantz Fanon qui dans *Peau Noire, Masques Blancs* (1952) va explorer le jeu de regards entre Noirs et Blancs, aux Antilles et en France, et c'est à la manière de Frantz Fanon que Caryl Phillips explore les facettes de sa personnalité. L'auteur conduit le lecteur à tirer des conclusions à partir d'anecdotes qu'il veut révélatrices, mais ceci sous la forme de journal de voyage et non de traité.

Il s'agit de refuser d'endosser la « myopie » de ses observateurs, à savoir attenter à l'intégrité de sa personnalité.

... and so, in 1984, I left Britain for Europe to look at other places and people and encourage them to gaze upon me. There was no way that I was handing over responsibility for defining me to a country that was under the leadership of Mrs Thatcher, a woman who clearly had little respect for people such as myself. After all, it was her own daughter, Carol Thatcher, who in her book, *Below the Parapet*, revealed that her mother and father used to joke that the Commonwealth Heads of Government Meeting should be more properly known as 'Coons Holidaying on Government Money'.¹²⁵

Caryl Phillips entreprend donc ce tour d'Europe afin d'inviter, hors de Grande-Bretagne, le regard des autres le révéler à lui-même : « invite them to gaze upon me ». Il ne s'agit donc plus de subir un regard définitoire xénophobe, mais de se proposer comme objet de spéculation afin de mieux cerner la perception qu'ont de lui les Européens de rencontre. L'auteur a en effet le sentiment que c'est l'Europe qui le construit étranger à lui-même, et

¹²³ Caryl Phillips, « Necessary Journeys », *The Guardian*, sam. 11 décembre 2004. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2004/dec/11/society2>. Consulté le 27 juillet 2014.

¹²⁴ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

¹²⁵ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

étranger chez lui. Et c'est la chronique de ces regards, de par l'Europe, qui va constituer l'objet de *The European Tribe* (1987).

Cette investigation va ensuite se poursuivre dans *The Atlantic Sound* (2000), mais en se centrant sur le commerce triangulaire, la mémoire de l'esclavage, et ses traumas, que Phillips montre toujours bien vivaces. Dans *A New World Order* (2001), puis *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11* (2011), la nécessité du déplacement géographique ne s'impose plus, Caryl Phillips se présentant d'ailleurs résolument comme un Européen s'étant réinventé aux Etats-Unis, mais qui poursuit son voyage au coeur de l'Atlantique Noir artistique, et plus largement, culturel, pour appréhender le monde en considérant les attentats du 9 Septembre 2001 comme ligne de partage dans l'histoire du monde postcolonial.

On remarque ainsi que Caryl Phillips, contrairement à ses affirmations, se fait bien chroniqueur de la vie des diasporas, non en tant que commentateur social oeuvrant pour la pacification sociale, mais en position d'écrivain témoin de son siècle, membre de la diaspora et préoccupé de son devenir. Le voyage relaté dans *The European Tribe* (1987) débute après l'introduction de l'essai, à Casablanca au Maroc, par un chapitre intitulé « *Hollywood's Casablanca* »¹²⁶. Par ce point de départ, qui peut sembler étrange pour un ouvrage se centrant sur l'Europe, Caryl Phillips inclut physiquement l'Afrique comme premier arrêt de son périple et relie par le titre de son chapitre les Etats-Unis à l'Afrique.

C'est le Grand Tour d'un Anglo-Caribéen, élevé et éduqué en Europe, une façon de répondre à une tradition littéraire européenne du point de vue de sa périphérie. Le triangle Caraïbes-Afrique-Etats-Unis, l'Atlantique Noir, est également thématiquement bien présent. Le départ du Maroc permet de rappeler en quoi et pourquoi l'Afrique est présente en Europe. La mise en italique du mot « Hollywood » dans le titre semble d'ailleurs signifier que la ville a été, elle aussi, l'objet d'une réinterprétation de la part de l'industrie cinématographique américaine, donc du monde occidental, et qu'elle en devient ainsi unidimensionnelle. Si l'on suit l'intention de l'auteur, il va s'agir pour lui de rétablir une vision de la ville sans son prisme Hollywoodien.

¹²⁶ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 10.

II - 1 - CASABLANCA de Michael Curtiz : regards croisés

En commentant ce film de 1942, nous allons rechercher en quoi les thématiques abordées par ce long métrage rejoignent les préoccupations de Caryl Phillips, comment elles s'articulent avec le chapitre de *The European Tribe* portant sur le film, et plus généralement avec son projet littéraire. Tout d'abord, la ville de Casablanca dans le film éponyme de Michael Curtiz, d'origine hongroise, est une dangereuse plaque tournante où confluent les réfugiés de l'Europe sous domination de l'Allemagne hitlérienne espérant rejoindre Lisbonne.

II - 1 - 1 - Résistances

Le film a pour décor principal le night club tenu par Rick, (Humphrey Bogart), un américain expatrié, et autrefois impliqué dans la vie politique internationale comme le remarque le Capitaine Renault : « In 1935 you ran guns to Ethiopia. In 1936, you fought in Spain on the Loyalist side. » Le personnage de Rick est donc désigné comme ayant été un résistant actif, sans doute ancien membre de l'American Lincoln Brigade. L'Afrique, par le signalement du destin de l'Ethiopie, est également montrée comme ayant fait acte de résistance à la colonisation, puisque l'Ethiopie, suite à son opposition armée contre les efforts de colonisation italienne, en 1896, était devenue le seul pays africain à avoir combattu et réussi à échapper à la colonisation. La biographie du protagoniste principal qui contribue vainement à armer les combattants éthiopiens contre l'invasion italienne, rappelle donc également la colonisation de l'Afrique entière par l'Europe.

La première image du film souligne et met d'ailleurs en valeur l'étendue des colonies françaises et européennes sur une carte simplifiée à l'extrême où l'on peut distinguer l'Afrique Equatoriale Française, l'Afrique Occidentale Française, le Congo Belge, le Soudan Anglo-Egyptien, et le Maroc Espagnol. L'Europe apparaît comme une force d'occupation à l'échelle d'un continent. Mais, ironie de l'Histoire, la France, durant la seconde guerre mondiale, voit ses colonies annexées et être elle-même occupée par des forces ennemies. Avec l'arrivée du fascisme en Italie, opérée par Roberto Mussolini, en Espagne, par Francisco Franco, et la collaboration du régime du maréchal Philippe Pétain avec les forces nazies, l'Europe cède à la tentation totalitaire et nationaliste. Une résistance se fait pourtant jour, bien

que fragilisée par le principe de non-intervention : des volontaires vont venir de toute l'Europe et d'Amérique se battre en Espagne contre l'armée de Franco alors que les lois successives sur la neutralité américaine dans ces conflits peuvent punir de la perte de la nationalité et du bannissement les citoyens en provenance des Etats-Unis et impliqués dans la lutte contre le fascisme, particulièrement les membres de la Lincoln Brigade.¹²⁷

Dans le Rick's American Café, théâtre de négoce illicites et reniements en tous genres, un microcosme européen fait de proies faciles pour collaborateurs, profiteurs et escrocs, s'agite pour survivre et s'échapper de la ville sous contrôle de l'Allemagne nazie, relayée en ces lieux par un commandement français vichyssois¹²⁸. Le verbe « scurry », qui évoque un mouvement de fuite subreptice, et utilisé dans l'introduction du film donnée en voix off, pour désigner la fuite des plus chanceux vers Lisbonne, témoigne du jugement négatif porté sur ceux qui ne font pas face à leur destin.

Entrent dans ce night-club un héros de la résistance tchèque, Viktor Laszlo, et sa compagne Ilsa Lund (Ingrid Bergman) à la recherche de visas pour rejoindre les U.S.A. via Lisbonne. Rick, après avoir été animé par des sentiments de jalousie et de vengeance envers Ilsa Lund, qui est, de fait, une ancienne compagne qui l'a abandonné pour Lazlo, finit par se déclarer ouvertement résistant en abattant un officier nazi pour favoriser la fuite du héros et de sa compagne. Un effet de mise en abyme découle du fait que de nombreux intervenants dans le film, dont Marcel Dalio, qui joue le rôle d'Emile, le croupier, étaient eux-mêmes des réfugiés qui avaient fui l'avance des armées hitlériennes. Ce film de propagande accompagnant l'entrée en guerre des Etats-Unis peut donc être également regardé comme un film militant, trois acteurs seulement ayant la nationalité américaine, et la majorité des acteurs et figurants étant des réfugiés européens combattant pour continuer à exercer leur « droit de regard », expression empruntée à Jacques Derrida¹²⁹.

La ville de Casablanca, qui appartient à la France non occupée, comme se plaît à le souligner le commandant Renault, officier vichyste corrompu, alors qu'il se trouve pourtant

¹²⁷ Palmer Reid, « A Peculiar Fate: American Press Coverage of the Abraham Lincoln Brigade ». Accessible sur http://www.albavolunteer.org/wp-content/uploads/2013/01/Reid_Palmer_Watt_Essay_2012.pdf. Consulté le 1 août 2014.

¹²⁸ « vichyssois » : « Qui est relatif au gouvernement français réfugié à Vichy durant l'occupation allemande et à la période correspondante (juillet 1940-août 1944) durant laquelle le maréchal Pétain était chef de l'État. » Disponible sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponible sur <http://www.cnrtl.fr>. Consulté le 14 Septembre 2014.

¹²⁹ Jacques Derrida cité par Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 473-496, 473.

de facto sous l'autorité allemande, est l'une des pièces maîtresses de ce monde colonial qui a fait sien la totalité d'un continent, ce que la carte de l'Afrique simplifiée, première image du film, souligne. Le globe montré ensuite représente un nouvel ordre mondial où l'Allemagne vient d'établir un empire. L'Europe dessinée est donc une Europe qui a connu le passage à l'acte génocidaire, et c'est également sur ces traces génocidaires que Caryl Phillips va revenir de *Higher Ground* (1989) à *A Distant Shore* (2003), roman où les rôles respectifs de l'Allemagne, de la Grande-Bretagne et de la France autour de la question génocidaire sont rappelés dès la seconde page de façon lapidaire : « [...] it says that during the Second World War the German town was bombed flat by the RAF, and the French village used to be full of Jews who were all rounded up and sent to the camps. »¹³⁰ En effet, chez Caryl Phillips, la réaction anxieuse liée au trauma qui suit l'acte de racisme est très tôt associée à l'idée d'antisémitisme

II - 1 - 2 - Identités révélées

En effet, adolescent, l'auteur éprouve un sentiment d'empathie avec les membres de la communauté juive. Il fait donc sien¹³¹ le propos que rapporte Frantz Fanon dans son ouvrage *Peau Noire et Masques Blancs* (1952). Alors adolescent, en Martinique, Frantz Fanon fut frappé de la déclaration de son professeur de philosophie : « Quand vous entendez dire du mal des Juifs, dressez l'oreille, on parle de vous... Un antisémite est forcément négrophobe. »¹³² Caryl Phillips remarque : « I always pay attention. »¹³³ Caryl Phillips, sans citer Fanon, indique bien ici qu'il répond à l'injonction de ce professeur de philosophie. L'écriture de Phillips est semée de réponses à des réflexions d'auteurs non reproduites, mais prégnantes, auteurs considérés comme des compagnons de voyage dans une quête d'authenticité et de défense de l'intégrité de sa personnalité anglo-caribéenne.

En ce qui concerne ses liens avec le peuple juif, Caryl Phillips dans *A New World Order* (2001) se souvient de la façon dont il apprend adulte que son grand-père était un négociant juif d'origine portugaise.

¹³⁰ Caryl Phillips, *A Distant Shore* [2003], New York: Vintage, 2004, p.4.

¹³¹ *Op. Cit.*, p. 54

¹³² Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs* [1952], Paris: Seuil, 1971, p. 24.

¹³³ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 54.

Back then I knew very little about my own Caribbean heritage. Some years later I saw a photograph of my father's mother and was shocked to discern traces of East India in her face. Soon after I was sitting in a bar in St Kitts with my brother and a friend told us that our grandfather had just walked in and taken a seat in the corner. My brother and I looked quizzically at each other, for we « knew » that our grandfather, our mother's father, was dead. We had grown up in England with this « knowledge ». But, sure enough, seated in the corner was Emmanuel de Fraités, a Jewish trader with Portuguese roots that reached back to the island of Madeira. I now understood that the cultural hybridity that is the quintessential Caribbean condition had certainly marked my person, and the quality of the blood that flowed through my veins was doggedly « impure ». ¹³⁴

Alors que sa découverte d'une branche familiale provenant de l'est de l'Inde, et donc d'un trait identitaire supplémentaire, est bien décrite comme un choc : « was *shocked* to discern traces », le récit de la découverte d'un grand-père juif dont l'existence ne lui avait pas été révélée, car relevant d'un interdit, tait les affects que cette découverte font naître. Les mots « knew » et « knowledge » entre guillemets montrent qu'un mensonge familial avait été créé afin de ne pas briser le tabou des amours inter-ethniques non reconnues. Ces pieux mensonges des familles caribéennes, et les troubles qu'ils apportent dans la construction de l'identité des enfants, seront décrits dans *Strange Fruit* (1981), puis *The Final Passage* (1985). Caryl Phillips va lui aussi s'intéresser à la question juive dans *The Nature of Blood* (1998).

Un second héritage culturel de la diaspora noire auquel Caryl Phillips s'intéresse est celui des Africains-Américains, représentés ici, par Sam, pianiste et chanteur, joué par Arthur Dooley Wilson. Une survivance sémantique parvient à se glisser jusqu'à ce scénario de résistance puisque Ilsa fait montre de sa condescendance lorsque, surprise de revoir Sam, elle le désigne par le nom de « boy » en dépit de son âge. 'Boy' était l'un des noms péjoratifs que donnaient les esclavagistes à leurs captifs dans le Sud des Etats-Unis. Dans *The European Tribe*, Caryl Phillips se souvient d'ailleurs de sa nervosité lorsqu'il est ainsi apostrophé dans un hall d'hôtel : « In an Alabama hotel lobby, a woman confidently addressed me as 'boy', instructed me to carry her bags up to her room, and offered to tip me a dollar. » (6) Nous reviendrons plus loin sur ce mot et la description de son impact sur Phillips. Une autre allusion aux pratiques esclavagistes s'invite dans le dialogue lorsque Rick rejette l'offre du Signor Ferrari d'« acheter » son ami.

Le scénario réveille ce point névralgique lors des tractations autour de Sam, le pianiste : « Ferrari : What do you want for Sam?/ Rick : I don't buy or sell human beings./ Ferrari : Too

¹³⁴ Caryl Phillips, *A New World Order* [2001], New York: Vintage, 2002, p. 130.

bad. That's Casablanca's leading commodity. » En ce temps de guerre et de collaboration ouverte, la chute des barrières érigées par la démocratie et l'abolition des contrôles de son respect par des forces intègres, laisse le champ libre aux intrigues, à la corruption, à l'inhumanité des plus abjectes, et finalement au spectre de l'esclavage. Arthur Dooley Wilson, qui interprète le thème musical le plus célèbre du film, *As Time Goes By*, y chante un medley où il interprète la chanson *Shine*. A sept minutes du début du film, cette chanson au rythme enjoué, qui a été voulue par le producteur pour introduire le personnage de Sam, est de fait un constat du racisme ordinaire. Elle est la performance de la « double conscience » telle qu'elle a été décrite par W.E.B. Du Bois, et telle que Caryl Phillips cherche à la mettre en scène dans son exploration de l'Europe.

La persona du texte de cette chanson, dans le cadre d'une opération d'adaptation à un milieu ouvertement raciste, s'est forgé une philosophie de la résistance, citant Shakespeare à l'occasion. Alors que la chanson énumère une liste de termes racistes utilisés pour désigner les Noirs : « Sambo », « Rastus », « Choc'late Drop », « Shine »¹³⁵, « Coon », et « Smoke », le protagoniste décide que ces termes ne le concernent pas : « vote them all a joke », ironise sur l'intelligence des détracteurs : « So when these clever people call me « shine » », s'inspire de Shakespeare¹³⁶ pour défendre son intégrité : « A rose, they say, by any other name would smell as sweet, / So if that's right, why should a nickname take me off my feet? », et exprime sa fierté d'être Noir, sur le thème « Black is Beautiful », avant l'heure : « Cause my hair is curly, / Cause my teeth are pearly ». Sam décide ainsi de cultiver le bonheur de vivre : « Cause I'm glad I'm living. » en faisant de son sourire son arme de résistance : « Take troubles smiling, never whine » et « I simply smile, and smile some more, and vote them all a joke », éléments figurant tous dans le texte de cette chanson intitulée : « That's Why They Call Me 'Shine' » (1910).

Un retournement associatif fait de « shine » une valeur liée à des objets de prix : « from a gold piece to a dime / And diamonds, pearls, and rubies ain't no good unless they shine. », ce qui permet à cette chanson qui promeut résistance et résilience, de se terminer par un

¹³⁵ James Baldwin : « I don't know if the big, white bruiser who thought it was fun to call me "Shine" was Jewish, but I know I tried to kill him — and he stopped calling me 'Shine' », in « Negroes Are Anti-Semitic Because They're Anti-White », *The New York Times* on the web, April 9, 1967. Disponible sur <http://www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-antisem.html>. Consulté le 2 août 2014.

¹³⁶ William Shakespeare, « What's in a name? That which we call a rose/By any other name would smell as sweet », *Romeo and Juliet*, Act II, scene 2. Accessible sur http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/romeo_juliet.2.2.html. Consulté le 2 août 2014.

encouragement aux spectateurs africains-américains du début du siècle, le public-cible des artistes gravitant autour de la Harlem Renaissance, et se spécialisant dans le vaudeville. Le film, qui sera commenté dans *The European Tribe* (1987), possède un autre lien direct avec l'oeuvre à venir de Caryl Phillips. En effet, Arthur « Dooley » Wilson, né en 1886, est monté sur les planches à l'âge de douze ans dans des minstrel shows, puis gagne son surnom « Dooley » avec sa chanson fétiche « Mr Dooley » où il imite un Irlandais, grimé en Whiteface¹³⁷. Cet artiste participe donc de la génération des artistes de vaudeville et des producteurs, qui reprennent la tradition des Black Minstrels, et élargissent le répertoire des artistes Africains-Américains, créent des compagnies et ouvrent des théâtres. Arthur « Dooley » Wilson est donc en âge d'avoir entendu les chansons de Bert Williams, de George Walker, ou d'Ada Overton Walker¹³⁸, sa femme, qui reprit la chanson *Shine* dans son spectacle itinérant : « His Honor The Barber ».

Le champ d'investigation lié aux « minstrel shows » et la question de la représentation du Noir par des Noirs à l'orée du vingtième siècle, seront explorés dans *Dancing in the Dark* (2005) Le photogramme où l'on voit le chanteur porter la main à ses cheveux pour souligner le vers: « My hair is curly » rappelle ainsi la tradition des black minstrels où le spectacle repose sur ce dédoublement des acteurs noirs jouant sur la réception stéréotypée du Noir et créant des effets comiques à partir des décalages soulignés qu'ils exploitent. L'artiste noir de vaudeville, dans le premier rôle accepté pour les Noirs au Etats-Unis, celui de l'entertainer qui se doit de travailler son être-Noir comme source artistique, est au centre de cette fiction biographique, comme il est au coeur du film *Casablanca*.

En revenant sur le film *Casablanca* en relation avec *The European Tribe*, Frances Bartkowski, dans *Travelers, Inmates: Essays in Estrangement*¹³⁹(1995) rappelle cette interrogation sur le masque, et l'homme invisible qu'il cache, ce qui a été également à la base du travail de Frantz Fanon. Dooley Wilson, en portant la main à ses cheveux, dans un contexte de blackface, fait allusion ici au masque du minstrel tout en laissant parler par le texte la voix de celui qui avance masqué par le regard de l'autre. Frances Bartowski souligne également ce regard dissociant des Blancs sur les Noirs et le désordre psychologique qui en

¹³⁷ Wilson Dooley. IMDB. Accessible sur <http://www.imdb.com/name/nm0933330/bio>. Consulté le 2 août 2014.

¹³⁸ « Shine (1910 song) ». Accessible sur http://en.wikipedia.org/wiki/Shine_%281910_song%29. Consulté le 30 juillet 2014.

¹³⁹ Frances Bartkowski, *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

résulte : « I am watching for the relay between the look that instantiates race as a category, and the toll it takes on subjectivity, to which Fanon's entire work attests. »¹⁴⁰ Au Maroc, Caryl Phillips est également sur les traces de Frantz Fanon, un autre Caribéen formé dans un contexte européen, travaillant sur la question de l'image du Noir à partir du continent africain, en Algérie. Frances Bartowski remarque également dans le même chapitre cité plus haut, que cet épisode annonce tous les moments dans *The European Tribe* (1987) où Caryl Phillips va être confronté à la question de sa définition, et où il doit constamment souligner les deux pôles de son identité : Britannique et Caribéen, subsumés par sa couleur de peau.

On peut citer, en effet, l'Espagne, dans cette scène de remédiation auto-thérapeutique dans le temps à travers un enfant, scène sur laquelle nous reviendrons, où son identité est subsumée à sa couleur : « Ah, dos negros. Un grande negro and un pequeño negro. » (19) En Allemagne également : « 'The Schwarze' said the woman, making no attempt to lower her voice. 'He is an Englishman?' The red-faced girl said, 'Ja.' The old woman turned to me. 'Good Morning,' she said, with the chilling deliberation of a spinster-murderer. She left the breakfast room. I left Munich. » (83) Le trauma infligé est immense, équivalent à une tentative de meurtre de sang-froid. En attestent les mots « chilling » et « murderer ». Ce dernier mot tend à souligner la puissance de la pulsion de mort ressentie et concentrée sur sa seule personne, en tant qu'homme et Noir. La force de l'impact de ce concentré de haine est si violent qu'elle le projette hors de la ville, et que son ressentiment s'exprime par la misogynie soulignée par le mot « spinster ».

Plus loin dans l'ouvrage, évoquant son arrivée en Pologne, Caryl Phillips indique également que l'évocation du sème « britannique » associé à son image dérouta ses interlocuteurs : « For some reason he assumed that I was from Senegal. I said Granada, having decided that this might be the only Caribbean island, Cuba apart, that he would know. Months of travelling had taught that to say Britain only caused confusion. » (92) Caryl Phillips évoque alors à son compagnon de voyage la Grenade, afin de s'attirer de la sympathie dans ce pays de l'Est qui est encore sous la botte soviétique. Mais de façon surprenante, la réaction de sympathie libérale de gauche face à l'invasion de l'île décidée par Ronald Reagan ne vient pas, les Américains étant uniformément adulés sous le manteau comme des libérateurs potentiels. Dans le domaine politique également, les allégeances ne correspondent

¹⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 64.

pas non plus aux lignes de partage attendues. Au cours de l'ouvrage, les scènes difficiles ou de harcèlement à l'égard de Caryl Phillips vont se répéter, justifiant souvent un départ hâtif qui transforme les fins d'étapes en une série de fuites. De toute évidence, l'Europe accepte difficilement le diasporique africain dans son champ de vision.

II - 2 - THE EUROPEAN TRIBE : de Casablanca à Tromsø, l'Europe en immersion

Ce que recherche Caryl Phillips en Europe est une définition des paramètres de son « problème » : « [...] the best I could hope for was that the experience might better define the parameters of my 'problem' ». ¹⁴¹ Le mot problème, posé entre guillemets, est le même utilisé auparavant par W.E.B. Du Bois en 1897, et il renvoie à la question de l'inévitabilité du racisme qui transforme de facto le Noir en « problème » vivant. Celui-ci pose, avec réserves et ironie, qu'il est possible que ce problème n'existe ni pour les nourrissons, ni en Europe : « To the real question, How does it feel to be a problem? I answer seldom a word. And yet, being a problem is a strange experience, peculiar even for one who has never been anything else, save perhaps in babyhood and in Europe. » ¹⁴² L'aventure va donc consister pour Caryl Phillips à répondre au questionnement de W.E.B. Du Bois face au racisme qu'il considère dès l'abord comme faisant partie intégrale de l'expérience du Noir en Europe, tout comme elle est constitutive de l'expérience du Noir dans les Etats-Unis de W.E.B. Du Bois.

Les données de l'expérimentation sont posées dès les définitions qui ouvrent l'essai, et donc de l'incipit qui comprend deux définitions et deux citations. La première définition est purement géographique et liée à l'une des facettes du projet, celle de la littérature de voyage : « Europe: a continent extending from Asia to the Atlantic ocean. » ¹⁴³ La seconde définition, celle du mot tribu, s'exprime en termes ethnocentriques, en raison de l'emploi des termes « race » et « primitive » : « Tribe: a racial group (especially in a primitive or nomadic culture) living as a community under one or more chiefs. » ¹⁴⁴ L'Oxford English Dictionary indique

¹⁴¹ *Op. Cit.*, p. ix.

¹⁴² W. E. Burghardt Du Bois, « Strivings of the Negro People », *The Atlantic Monthly*, August 1897. Consulté le 27 juillet 2014. Disponible sur <http://www.theatlantic.com/past/unbound/flashbks/black/dubstriv.htm>.

¹⁴³ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, vi.

¹⁴⁴ *Idem.*

préférable le remplacement du mot par « communauté » ou « peuple » car il renvoie à des attitudes eurocentristes:

In historical contexts the word **tribe** is broadly accepted (*the area was inhabited by Slavic tribes*), but in contemporary contexts it is problematic when used to refer to a community living within a traditional society. It is strongly associated with past attitudes of white colonialists towards so-called primitive or uncivilized peoples living in remote undeveloped places. For this reason it is generally preferable to use alternative terms such as **community** or **people**.¹⁴⁵

Faire se succéder les mots « tribus » et « Europe », comme le fait Phillips, invite à questionner les mots définitoires qui ont été attribués aux sujets conquis par des ressortissants européens et déclencher ainsi une relecture postcoloniale des modes de relations inter-ethniques.

Ainsi, Caryl Phillips témoigne-t-il des réactions négatives qu'il a reçues après qu'il ait accolé les mots tribu et Europe car il utilisait simplement son droit de regard sur l'utilisation du mot. Il semble donc ne pas partager la foi en l'Europe gardienne des libertés que le film voudrait illustrer :

I see what I see. I refuse to buy the notion of a Europe which is holding at bay the barbarism of the rest of the world, particularly America. I've seen what Europe is. I've seen what Europe can be. I have visited Auschwitz and Dachau. If you want to talk about tribal warfare in Africa, check out Northern Ireland. You want to talk about imperialist double-speak, check out Gibraltar. I went around with the view of just relating what I saw and how I felt to who I am. The word 'tribe' upset some people. But if it's a word that's applicable to black people and red people and yellow people, it's applicable to white people too. If you deal me that card, I deal it back to you.¹⁴⁶

De même, les deux citations des auteurs irlandais que Phillips convoque, Brian Friel et Seamus Heaney, contribuent à questionner, par le biais de la langue, la question du colonialisme endo-européen.

Dans *Translations*, du dramaturge irlandais Brian Friel, l'un des personnages, Britannique, nommé en Irlande avant son indépendance, désespère de la langue comme outil d'intégration: « Even if I did speak Irish, I'd always be considered an outsider here, wouldn't I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it? The private core will always be ...hermetic, won't it? »¹⁴⁷ La langue du peuple colonisé, de par son impénétrabilité, devient arme de résistance, et même maîtrisée par le colonisateur, ne peut à elle seule permettre d'entrer au coeur d'une culture dont elle est l'un des vecteurs

¹⁴⁵ Oxford English Dictionary. Disponible sur <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/tribe>. Consulté le 6 août 2014.

¹⁴⁶ Bell, Rosalind, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), 589.

¹⁴⁷ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. v.

d'expression. La troisième citation que Phillips utilise est tirée d'un poème de Seamus Heaney, « Station Island », dont le thème principal est la définition de l'identité : nous y lisons : « The English language/ belongs to us »¹⁴⁸ C'est une déclaration d'appropriation en retour de la langue de la domination qui signale un cheminement vers l'agentivité. La langue est arme de résistance, un outil de revanche, mais également un espace de liberté. Elle devient un territoire en soi qui peut être peuplé à sa convenance.

L'incipit nous indique donc que cet ouvrage de Phillips va explorer la piste du contre-récit de voyage colonial : à savoir l'exploration de l'Europe par un Européen Noir qui est perçu, et se sent, comme étranger à l'Europe : « In the case of that book, because it was written from the first person, it was non-fiction and it was me; I put myself on the line. I am bound to feel it more than a play. »¹⁴⁹ Parce que l'ouvrage est écrit à la première personne, et qu'il se place comme seule conscience porteuse du récit, Caryl Phillips se livre davantage que dans ses autres ouvrages, la seule autre exception étant *Foreigners* (2007) où il réapparaît.

II - 2 - 1 - Cultural studies contre assimilation

L'introduction de *The European Tribe* (1987) commence par trois exergues dans lesquelles trois auteurs caribéens ou Africains-Américains expriment leur inquiétude quant au risque d'assimilation culturelle. Les calypsos sont un média musical populaire permettant de faire passer sans la médiation d'intermédiaires institutionnels des messages politiques, sociaux ou artistiques. Ainsi, un chanteur de calypso trinitadien exprime sa défiance des intellectuels en se flattant de n'avoir pas été un bon élève : « I'd have learnt more and turned out to be a fool ». Cet artiste populaire marque donc sa distance d'avec un univers coupé de la culture du peuple.

Le second artiste que Caryl Phillips place en exergue, Claude McKay, auteur né en Jamaïque et naturalisé américain, exhorte les jeunes intellectuels noirs à se ressourcer aux racines de leur culture populaire et met en garde dans son roman *Banjo* (1929) contre le risque d'égarement que courent ces jeunes s'ils suivent l'élite des jeunes blancs arrogants d'une société qui vit toujours massivement des ses conquêtes coloniales.

¹⁴⁸ *Idem*, p. vii.

¹⁴⁹ Rosalind Bell, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), 590.

La troisième citation vient du poème « *Midsummer, XXII* »¹⁵⁰ (1984) de Derek Walcott, originaire de Sainte Lucie, dans lequel l'auteur semble se reprocher d'avoir cédé à la tentation de l'assimilation après avoir vu son oeuvre encensée par la société britannique, ôtant ainsi le dard de sa poésie : « Praise had bled my lines white of any more anger/and snow had inducted me into white fellowships [...] ». L'éloignement vers des contrées tempérées l'a conduit à se rapprocher de la communauté blanche : « white fellowships », ce qu'il semble regretter alors que les années 1980 connaissent des émeutes sanglantes, et que les jeunes anglo-caribéens privés de culture se retrouvent cernés dans les ruelles de Brixton en feu : « while Calibans howled down the barred streets of an Empire ». Caliban est un être bestial, fils de sorcière, et dépossédé de son île reçue en héritage par Prospero, le colon magicien de *La Tempête* de Shakespeare.

Alors que les écrits du premier poète anglais connu ne connaissent pas le racisme : « Caedmon's raceless dew », la répression de ces émeutes rappelle à Derek Walcott le passé lié à l'esclavage, qu'il évoque par la référence aux bateaux de Turner en feu, et sans doute, en particulier, ce bateau, le Zong, qui semble rattrapé par un feu céleste purificateur, alors que des cadavres et des esclaves vivants, mais malades, sont envoyés par le fond sur ordre du commandement cupide, dans un tableau intitulé : *Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On)* (1840). Les vers de Walcott appellent l'élite anglo-caribéenne à la vigilance car les jeunes anglo-caribéens apparaissent comme les laissés pour compte d'un empire finissant, et autrefois esclavagiste. Les trois citations plaident ainsi pour une unité autour de l'éducation et de la culture caribéenne afin de ne pas reproduire au sein de la diaspora la fracture sociale en vigueur dans la nation dont elle fait partie.

C'est après la lecture, aux Etats-Unis, d'oeuvres écrites par des Africains-Américains que Caryl Phillips entrevoit la possibilité d'une carrière d'écrivain lui est possible : « I spent my last few weeks at Oxford resenting that it had taken America to make me conscious of my desire to write. »¹⁵¹ Il reproche à son éducation d'avoir eu pour point aveugle l'existence culturelle des Noirs britanniques, et comme conséquence une absence de repère quant à son identité anglo-caribéenne. Il décrit cette situation comme une privation culturelle :

¹⁵⁰ Derek Walcott, « *Midsummer* ». Disponible sur <http://midsummerwithwalcott.tumblr.com>. Consulté le 30 juillet 2014.

¹⁵¹ Phillips, Caryl, *The European Tribe* [1987], New York: Vintage, 2000, p. 9.

My ignorance probably came about as a result of my education and my own lack of a coherent sense of identity in 1970s' Britain. In British schools I was never offered a text that had been penned by a black person, or that concerned the lives of black people. References to black people were confined to the playground.¹⁵²

Alors que l'existence des minorités en Grande-Bretagne n'est reconnue que dans la rue, et pour être raillée, deux événements de taille se produisent en 1968 : l'assassinat du Révérend Martin Luther King, aux Etats-Unis, et le discours d'Enoch Powell, à Londres.

Dans le « River of Blood speech », ce parlementaire fustige la nouvelle législation anti-discrimination et critique les lois trop souples sur l'immigration, deux revers pour un jeune comme Caryl Phillips qui connaît depuis l'enfance un sentiment de précarité quant à la perception de son identité par les représentants de l'autorité, ou même ceux qu'il tient pour ses amis :

About three years later one of the most painful episodes of my childhood took place. This time it was inside a classroom. Mr Thompson, an English literature teacher, decided to demonstrate his knowledge of all things by explaining the origins of our surnames. So Greenberg was Jewish, Morley originally came from the small Yorkshire town of the same name, and Mc Kenzie was a Scot. I felt a hot flush of embarrassment long before he turned towards my desk. 'Phillips,' he mused, 'you must be from Wales.' The whole class laughed, while I stared back at him stony faced, knowing full well that I was not from Wales. The truth was I had no idea where I was from as I had been told that I was born in the Caribbean but came from England. I could not participate in a joke which made my identity a source of humour. Even those I considered my friends were laughing. (153)

Dans cet épisode traumatisant, l'auteur comprend ce qu'a d'instable son identité : d'abord à ses propres yeux, puis au regard des autres.

Comment expliquer qu'il vienne d'Angleterre bien que né dans les Caraïbes, qu'il ne localise d'ailleurs pas précisément, et comment affirmer aux yeux des autres son identité britannique? Il y a ici référence à ce sentiment d'entre-deux, ce « in-between »¹⁵⁴ dans ce qu'il a d'inconfortable lorsque aucun des pôles identitaires n'est conforté par l'autorité ou le regard des autres. S'il note que même ceux qu'il considérait comme ses amis riaient, c'est qu'il souligne l'absence de connivence identitaire, ou du sentiment d'appartenance commune à une nation. C'est de la tension de cette position précaire que va naître cet effort définitoire afin de faire de ce qui est perçu comme manque, faille, ou défaillance, une force. C'est ce qu'explique Homi Bhabha dans son approche du travail de la définition de l'identité :

¹⁵² *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁵⁴ Bhabha, Homi, « The Location of Culture ». Accessible sur <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/location1.html>. Consulté le 1 août 2014.

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of ordinary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood — singular or communal — that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.

Caryl Phillips décide donc de s'immerger à mi-temps dans la vie des Anglo-Caribéens : « 'to plug into 'black life' »¹⁵⁵ afin d'acquérir un savoir sur son identité supposée. Il fréquente ainsi les pubs ou mène ses observations dans les rues:

Once there I would board a bus to Ladbroke Grove and arrive in time for a few drinks in any pub that was crowded with black people. After closing time, I would wander about the Grove, then down to Shepherd's Bush. By early evening I would usually be 'hangin out' in Brixton. When it was too dark to observe in the streets, I wandered into pubs to listen to fictions being spluttered across the top of chipped beer mugs. Once or twice every term I would become embroiled in a good conversation and miss the late train back to Oxford by 9.30 the following morning.¹⁵⁶

On peut donc en déduire que les connaissances socio-culturelles qui découlent de cette investigation du milieu anglo-caribéen londonien sont une acquisition volontaire visant à nourrir l'identité caribéenne de l'auteur qui se sent incomplet.

En témoigne cet autre admission du volontarisme de l'appartenance : « The only way I could reconcile it, actually, was by continually making trips down to London, walking the streets, going to bookstores, going to gigs by black people, attending films — the independent ones in the art theatres. »¹⁵⁷ Frances Bartkowski rappelle que cet effort passe par la littérature : « As Phillips comes to recognize as a child, local attachments are premised upon his willingness to attempt to efface his color from social interaction. For Phillips as a boy, books will come to stand in for the lost consolations of friendships that floundered on the question of race. »¹⁵⁸ C'est Emil Leroi Wilson, un étudiant américain à la personnalité beaucoup plus affirmée que la sienne, originaire du quartier de Watts à Los Angeles, qui l'a d'ailleurs poussé dans cette voie.

Caryl Phillips remarque : « He seemed more confident, to have a cogent, if somewhat aggressive, idea of who he was and, as he would put it, where he was coming from. I found

¹⁵⁵ Phillips, Caryl, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 5.

¹⁵⁶ *Op. Cit.*, 5.

¹⁵⁷ Rosalind Bell, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3 (1991), 579.

¹⁵⁸ Frances Bartkowski, *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 65.

myself exhilarated by his company, but also panicking inside because I was so much less sure of myself. »¹⁵⁹ Les deux étudiants se sont rapprochés, suite à un épisode raciste créé par le portier de l'université qui a fait mine de les confondre. Caryl Phillips se construit donc en réaction aux regards des autres, qui l'ont défini comme étranger, et il se construit également et de façon volontariste, un patrimoine culturel par des recherches quasi-sociologiques sur le terrain et les lectures orientées par son ami. Aux Etats-Unis, Caryl Phillips découvre le roman *Native Son* (1940) de Richard Wright et est frappé par trois de ses éléments : l'angoisse ressentie par le héros, la prose assurée et directe de Richard Wright et le sentiment profond d'indignation face à la réalité sociale de son temps. Il décide alors de devenir écrivain. (8) L'angoisse et l'indignation sont en effet deux des moteurs de l'écriture de Caryl Phillips. Ce voyage lui permet également de se poser la question de l'assimilation, ou comme le formule Derek Walcott, dans l'exergue, de la cooptation par des « white fellowships » universitaires. L'auteur choisit le chemin le moins emprunté, et tente l'écriture.

Ses années à Oxford, de 1976 à 1979, s'achèvent donc sur sa volonté de devenir écrivain, mais également sur le constat du défaut d'éducation quant à son héritage culturel. De plus, comment concilier son sentiment d'appartenance avec les signes évidents d'extranéité renvoyés par la société britannique? Les réflexions de l'auteur le conduisent à questionner non seulement le système universitaire britannique, mais également les systèmes universitaires européens, car il doute que le point aveugle qu'il dénonce ne soit que le fait du système britannique. C'est pourquoi son attention se tourne vers l'Europe :

When my mother carried me away from the Caribbean in her arms we travelled to Britain by way of Italy and France. I had never been back to Europe but I knew now I would have to explore the European Academy that had shaped my mind. A large part of finding out who I was, and what I was doing here, would inevitably mean having to understand the Europeans. I could not believe that the British were really any different from the French, or the Spanish from the Swedish. All these different nationalities were to be found in college, plus many others. They all seemed to share a common and mutually inclusive, but culturally exclusive culture. Reorientating myself in Britain seemed spurious; the problem was a European one, as exemplified by the shared, twisted, intertwined histories of the European countries.¹⁶⁰

Curieusement, Caryl Phillips semble placer la Grande-Bretagne hors de l'Europe : « I had never been back to Europe. » Il souligne cependant la communauté historique des peuples européens, et indique sa soif de connaître davantage le continent et ses habitants.

¹⁵⁹ *Op. Cit.*, 4.

¹⁶⁰ *Op. Cit.*, 9.

En effet, une incursion dans les Caraïbes en 1980¹⁶¹ lui prouve qu'il a bien été façonné par l'Europe, et il va chercher à déterminer en quoi : « The discoveries I made there [in the Caribbean] were both deep and profound, but I still felt like a transplanted tree that had failed to take root in a foreign soil. The direction in which my branches had grown still puzzled me, for the forces that had shaped their development were not to be found in the Caribbean. »¹⁶² Le mot « puzzle », choisi pour indiquer à quel point l'auteur est décontenancé par le fonctionnement du système britannique, a été utilisé précédemment pour décrire le regard du Noir dont la photographie figurait sur la couverture du roman *Native Son* (1940) de Richard Wright.

Caryl Phillips avait lu ce livre d'une traite : « A book called *Invisible Man* by Ralph Ellison caught *my* eye. I had already discovered what it meant to be invisible in America, but I bought it together with *Native Son* by Richard Wright. *Native Son* had a huge cover photograph of a young man's face. The young man looked puzzled. I knew how he felt. »¹⁶³ L'auteur indique donc que ce sentiment de décalage des Noirs par rapport à l'univers qu'ils habitent est un trait partagé de la diaspora noire.

Il imagine donc que les réponses à l'énigme qu'il représente à ses propres yeux, ainsi qu'à cette question fondatrice de la pulsion d'écrire — « how I might be able to express the conundrum of my own existence »¹⁶⁴ — viendront du continent européen saisi dans sa globalité. Comme nous l'avons vu précédemment, le voyage exploratoire et définitoire commence hors du continent, dans une ancienne colonie française, le Maroc, à partir de laquelle l'auteur peut envisager d'explorer l'une des pointes du triangle de l'Atlantique Noir : l'Europe.

¹⁶¹ Maya Jaggi, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday, November, 3, 2001.

¹⁶² Frances Bartkowski, *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 65.

¹⁶³ Caryl Phillips, *The European Tribe*, London: Faber and Faber, p. 7.

¹⁶⁴ *Op. Cit.*, p. 8.

II - 2 - 2 - Endocolonisations Européennes

Dans la préface¹⁶⁵ à *The European Tribe*, Caryl Phillips admet que son projet initial qui consistait à répondre à la question de ce que signifiait pour lui l'Europe, devient durant l'écriture, une approche des paramètres de la question Noire en Europe. Pour Caryl Phillips, la colonisation géostratégique a laissé place à la colonisation médiatique.¹⁶⁶ Les lieux, comme vampirisés, connaissent une vie parallèle dans l'esprit des spectateurs, et ces images, recyclées par les industries culturelles occidentales, finissent par avoir une réalité factice beaucoup plus puissante que la réalité des faits. Cette industrie est comparée à une hydre enveloppant ses proies — « The city has been ensnared, like Acapulco or Rio de Janeiro, by the more glamorous tentacles of media colonisation. »¹⁶⁷ — dont l'interprétation a été happée dans l'imaginaire collectif.

Le titre du chapitre « *Hollywood's Casablanca* » doit donc se lire « *Caryl Phillips's Casablanca* » car il s'agit de prendre le contrepied de l'image médiatique dominante, et de faire intervenir la réalité des faits. Cependant, la réalité est parfois dérangeante et son voisin de siège envahissant, passionné de football, se permet de l'accueillir en Afrique en lui touchant le bras, déclenchant ainsi une colère contenue : « My hands twitched as I suppressed violent thoughts ».¹⁶⁸ Les ambassadeurs autodésignés sont souvent mal perçus de Caryl Phillips. Il en va de même dans *The Atlantic Sound* (2000) lorsque l'auteur est accueilli au Ghana par un policier à l'aéroport qui lui déclare : « Welcome Home. » et qui est également mal payé de retour, car Caryl Phillips tient justement à se dissocier des visiteurs engagés dans un séjour en Afrique sur le thème du retour aux racines.

Toutefois le jeu de mot vengeur sur la peau grasse du jeune compagnon de voyage qui lie de façon assez lourde la couleur : « olive » et la qualité de la peau : « oily », génère toutefois un malaise chez le lecteur : « his olive skin looked as though it had been freshly oiled ».¹⁶⁹ De façon différente, le soft power économique s'arroge lui aussi un droit d'accueil au moyen de messages identiques qui se déclinent selon les pays uniquement par le changement de nom et d'illustration : « To my left, a huge neon-lit sign superimposed a

¹⁶⁵ *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁶⁶ *Op. Cit.* p. 10.

¹⁶⁷ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 10.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

mosque over the message, « American Express welcomes you to Morocco.»¹⁷⁰ Les espaces sont également réinterprétés par les acteurs du pouvoir économique par simple substitution visuelle et perdent de ce fait le droit de regard sur leur propre individualité.

Caryl Phillips souligne que la pauvreté urbaine, et les stratégies de survie qui se déploient à Casablanca, s'opposent au monde du commerce international, à l'ordre et à la beauté : « As though beauty and order were increased in direct proportion to the level of surrounding squalor. »¹⁷¹ Il est cependant surprenant de découvrir, alors que quelques paragraphes auparavant, avait été critiquée l'appropriation culturelle de l'image de la ville, que « l'ordre et la beauté » proviennent de l'ordre économique mondialisé : « This was not the dazzling Casablanca I had been expecting. This big-business city, with its clean and concrete glass, right-angled, leather briefcased, airline-companied order, existed and functioned in the face of disorder, under-development and unimaginable misery. »¹⁷² La singularité marocaine qui se fraie un chemin dans l'organisation à l'occidentale dès l'aéroport : bruit, inconfort, distance proximale réduite entre les individus, puis irruption de la misère dès l'arrivée et absence du contrôle sanitaire jugé élémentaire en Occident¹⁷³ : « I saw a mouse run unseen by anyone across the bar top. » (19) contraire de fait l'image hi-tech internalisée par l'auteur.

La réalité se manifeste de façon si intempestive que l'auteur en perd son calme et ses élans de solidarité : « 'Haven't you bastards got any self-respect?' In their vocabulary 'dignity' had been reduced to a small word in high-heeled shoes. » (14) La beauté du Maroc est cependant perçue, mais comme furtive et étouffée par la réalité sordide : « And the romance of seeing a group of Berbers gliding down a street was soon offset by the sight of the many beggarwomen. »¹⁷⁴ Le sordide étouffe la beauté qu'évoque l'architecture de Casablanca (14).

Cette beauté, là encore, n'existerait que dans un monde protégé, et serait la projection d'une ville idéale marocaine, dans le désert. Pourtant, du désert, Caryl Phillips ne voit rien, ne s'aventurant guère plus loin que la banlieue marocaine, voulant sans doute limiter son expérience à celle de la zone urbaine: « (...) curious to know how others had responded to the

¹⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁷¹ *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁷² *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁷³ *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁷⁴ *Op. Cit.*, p. 12.

city.»¹⁷⁵ Ce réel urbain, périphérique, n'offre que pauvreté sans espoir de progrès. C'est un univers où les individus semblent comme échoués, prisonniers d'univers clos, et en cela semblable aux îles des Caraïbes : « These little wattle shanty towns reminded me of the Caribbean, of people locked in a cycle of poverty where to own a bicycle is not so much a sign of wealth as evidence of a potential bid for freedom. [...]The landscape repeats itself for miles. »¹⁷⁶ La répétition du même conduit à la stase.

Après un rappel de l'état géopolitique et économique du pays, l'auteur indique que la situation actuelle du pays est la conséquence d'une indépendance sous contrôle de multinationales et de l'ancienne puissance coloniale (16). La colonisation française évoque alors le film *Casablanca*, entièrement tourné en studio aux Etats-Unis, mais qui a fait du Rick's American Café une réalité dans l'imaginaire collectif. L'auteur entreprend un pèlerinage cinéphilique au Hyatt Regency Hotel, « a museum to the Warner Brothers film of the same name. »¹⁷⁷ Il se sent évidemment coupé du Maroc véritable: « In this tinted glass, temperature-controlled atmosphere, I felt as cut off from Morocco as Rick must have been. »¹⁷⁸ Le serveur du bar confirme en effet à propos du film: « *Oui, mais ce n'est pas Morocco.* »¹⁷⁹ Cette phrase relevant de la lingua franca des espaces frontaliers est décidément à l'image du Casablanca de Caryl Phillips, une ville intermédiaire, entre Amérique phantasmée, France désavouée, et Afrique devinée.

D'ailleurs, le refus d'ancrer le film plus avant dans la réalité culturelle marocaine était assumé par la production : « Sydney Greenstreet [Signor Ferrari] wanted to wear something more ethnic to show that his character had assimilated into the Moroccan lifestyle. This idea was nixed by producer Hal B. Wallis who insisted that he wear his now-iconic white suit. »¹⁸⁰ Que l'auteur visite la recreation d'un décor de cinéma est un indice supplémentaire de la colonisation des esprits, mais aussi un hommage rendu au pouvoir de récupération culturelle d'Hollywood, que l'auteur commente ainsi : « But it is a demonstration of Hollywood's power that she is able to manufacture a film set against the backdrop of humanity's greatest war, and in a country under the jackboot of colonialism. »¹⁸¹ Il souligne également le savoir-

¹⁷⁵ *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁷⁶ *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Casablanca* (1942), Trivia, IMDB. Disponible sur <http://www.imdb.com/title/tt0034583/trivia>. Consulté le 6 août 2014.

¹⁸¹ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 17.

faire démontré par cette machine à rêve qu'est Hollywood, et sa capacité à créer des mythes sur des canevas qui ont fini par s'imposer à tous.

L'auteur remarque qu'Hollywood réinterprète la réalité en fonction des critères de la société dont elle est issue, l'exactitude historique cédant devant les exigences du rêve. En effet, l'auteur souligne en quoi l'utilisation du mot « boy », pour désigner un artiste noir, ou la non-représentation des séquelles physiques d'un récent déporté, mis à part une cicatrice au front, peuvent avoir de choquant : « In fact, with hindsight, parts of it can even be considered offensive. Can we really believe now that Paul Henreid, dapper in a Saville Row suit, has been released from a concentration camp? And when Ingrid Bergman describes the middle-aged Dooley Wilson as 'the boy who's playing the piano' a shiver runs both ways along my spine. »¹⁸² Nous avons déjà commenté ce passage dans la partie précédente sans souligner la réaction de Caryl Phillips à ce passage précis.

De fait, le visionnement de cette séquence opère chez Caryl Phillips une diffraction, et révèle soudainement la « double conscience » révélée par W.E.B. Du Bois : Caryl Phillips est à la fois le spectateur visé par la machine à rêve hollywoodienne, happé par la fiction, mais en tant que spectateur Noir, il réagit lors de l'utilisation d'un mot qui renvoie à la ségrégation et aux pratiques esclavagistes. Le sort de Sam est finalement réglé lors de la transaction scellant la vente du night club, et l'artiste est bel et bien cédé, sans garantie, et sans qu'il en soit averti, au patron du Blue Parrot dont on connaît l'absence de scrupules.

Frances Bartkowski souligne la connivence des représentants des deux puissances occidentales, s'éloignant comme des spectres pour se perdre dans le brouillard, dernière image du film.¹⁸³ Cette image est également reprise par Caryl Phillips, car elle contribue à réveiller le dualisme de l'expérience en tant que spectateur Noir : « Louis, this could be the start of a beautiful friendship. » (18) Le dévoué Sam, cédé avec le fond de commerce, n'est décidément pas admis à faire partie du cercle restreint des amis, et est tenu à l'écart des questions fondamentales concernant liberté et démocratie.

Hollywood contribue activement à mettre fin à cette première étape, car Phillips est saisi du désir de quitter la ville : « I was now anxious to leave Casablanca. »¹⁸⁴ après la projection du film *Rocky II*, où le public africain, loin de sympathiser avec l'adversaire de Rocky,

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Frances Bartkowski, *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, 68.

¹⁸⁴ *Idem.*

d'ailleurs moqué par Caryl Phillips : « a black American out of somewhere in Africa, once removed »¹⁸⁵, prend fait et cause pour le héros occidental.

A l'aéroport, l'anecdote sur des touristes britanniques entendus convenir que, finalement, les lunettes de soleil sont une bénédiction, le soir, est un procédé permettant de reprendre le thème de l'auto-aveuglement, un aveuglement que partagent à la fois ces touristes, ces Marocains observés au cinéma, et dans une moindre mesure l'auteur lui-même qui a vu Casablanca sans qu'elle se révèle. Elle appelle cette autre anecdote à venir dans le chapitre portant sur James Baldwin, confondu, au restaurant, avec le pianiste de Casablanca, Arthur Dooley Wilson alors que Cary Phillips rappelle que le visage de James Baldwin était reconnaissable entre tous. Cette anecdote vient donc confirmer et illustrer ce thème du point aveugle concernant les Noirs en Europe, et l'angoisse qu'elle inspire à l'auteur.

Cette image du cache surimposé réactive ce besoin d'éloignement d'un milieu potentiellement castrateur, milieu qui représente le danger d'une atteinte à l'intégrité personnelle, par soustraction. Ce thème de l'effacement sera d'ailleurs la matière principale de *Dancing in the Dark* (2005) où l'on suit le destin de Noirs jouant derrière le masque conventionnel la représentation du Noir dans les vaudevilles basés sur le blackface. Paradoxalement, dans cette section de *The European Tribe*, l'auteur semble évaluer les Marocains à l'aune de critères occidentaux en raison peut-être du manque de relation directe avec les Marocains eux-mêmes. Il souligne néanmoins de nouveau que le moteur de son voyage est d'échapper à l'interprétation réductrice et potentiellement dommageable que l'on ferait de lui en Grande-Bretagne, et il note, en entendant ses compatriotes : « England always begins too soon. »¹⁸⁶

Après un territoire africain réinterprété par la France, puis par Hollywood, Caryl Phillips dirige ses pas vers Gibraltar, terre réinterprétée par la Grande-Bretagne : « *Britain's Gibraltar* ». Ce territoire est également revendiqué par l'Espagne, mais c'est sans concessions que l'Office du Tourisme s'adresse aux Britanniques : « You'll also receive a warm welcome from the people of Gibraltar because just like you, we're British. »¹⁸⁷ Encore une fois, à Gibraltar, comme au Maroc, la bienvenue n'est pas souhaitée par les autochtones, mais par une puissance tierce et de nouveau l'accueil est prononcé par des personnes qui n'en ont pas

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Op. Cit.*, 19.

¹⁸⁷ *Op. Cit.*, 20.

l'autorité. Les signes d'anglicité sont réitérés : « Welcome to RAF Gibraltar. »¹⁸⁸ et ses formes se retrouvent dans la nourriture : « The food at the hotel, flat, grey and leathery, confirms that this is 'Britain' » (22) ou encore dans le comportement évocateur d'une certaine Angleterre : « (...) they looked contemptuously at the Spanish waiters, reducing them to clumsiness. » (22) Caryl Phillips souligne ainsi une nouvelle fois comment la réinterprétation par d'autres peut altérer le rapport au monde d'un individu ou d'un espace.

Ici encore, les médias montrent clairement qui tient les rênes du pouvoir, et d'une façon qui ne serait sans doute plus aussi marquée aujourd'hui, en raison de l'évolution des mentalités et de l'acceptation des principes du soft power, ils excluent du champ médiatique la culture espagnole et s'en moquent par artistes interposés alors même que les Britanniques ne représentent pas la majorité des résidents et que la population est à 75% catholique.¹⁸⁹ L'intérêt de Gibraltar pour les Britanniques est principalement géostratégique : Caryl Phillips souligne que c'est une base de l'Otan, mais aussi un lieu de stockage d'armes nucléaires. L'utilisation d'expressions telles que « British rule » ou « colonizers »¹⁹⁰, « the stubbornness of colonial pride » et « these people who continue to live on patches of colonial soil »¹⁹¹ complète la description des rapports inter-ethniques sur le territoire.

Caryl Phillips décrit donc, en Europe, une situation toujours coloniale, et rappelle que la Grande-Bretagne est toujours présente en Irlande du Nord, comme elle l'est dans les îles Falklands.¹⁹² La première étape du voyage de Caryl Phillips sur le sol européen met donc en lumière le fait que tous les pays européens ne sont pas passés à l'ère postcoloniale, et qu'il y a encore, sur le sol européen, des colonies dont les travers sont semblables à ceux qui ont été décrits sous d'autres latitudes, à la différence que ces colonisés sont européens, et que cette endo-colonisation ne semble toujours pas être amenée à disparaître.

L'étape suivante « A Pagan Spain »¹⁹³ nous convie en Espagne. Ce titre reprend celui du voyage de quinze semaines accompli par Richard Wright en Espagne qui donna naissance au récit du même titre publié en 1957. La question de la menace totalitaire en Europe et des luttes s'étant jouées en Espagne a déjà été évoquée lors de notre discussion du film

¹⁸⁸ *Op. Cit.*, 21

¹⁸⁹ Challenges, Atlas économique, Gibraltar. Disponible sur <http://atlas.challenges.fr/pays/GI-gibraltar/population.html>. Consulté le 6 août 2014.

¹⁹⁰ *Op. Cit.*, 26

¹⁹¹ *Op. Cit.*, 27.

¹⁹² Caryl Phillips mentionnait Hong Kong dans l'édition de 1987, car elle fut colonie britannique jusqu'en 1997.

¹⁹³ *Op. Cit.*, 28.

Casablanca. Richard Wright se déplace en Espagne, désireux d'en savoir davantage sur la situation dans la péninsule ibérique après la guerre civile et la Seconde Guerre Mondiale. Mais son interrogation est plus personnelle. En effet, dans l'extrait mis en exergue par Caryl Phillips, Richard Wright s'interroge sur les racines de l'esclavage, et cherche à sonder la psyché de ces Européens esclavagistes :

I'm a self-conscious Negro and I'm the product of Western Culture, living with white people far from my racial origins. I began to ask myself how did I get there, who brought me there and why? What kind of people were they who dared the oceans to get slaves and sell them? It was in Spain... that I found my answers. (28)

Richard Wright estime en effet que l'autoflagellation et les supplices endurés lors des manifestations religieuses dont il est témoin en Espagne, ainsi que les corridas, si populaires, face à une Eglise et une armée toutes puissantes, offrent aux foules à la recherche d'objets expiatoires autant d'exutoires au refoulement orchestré des pulsions.

Il écrit ainsi, décrivant la mise à mort d'un taureau :

The crowd went straight to the dead bull's testicles and began kicking them, stomping them, spitting at them, grinding them under their heel. Their eyes held a glazed and excited look of sadism. They mutilated the testicles of the dead bull for more than 10 minutes, until the dead bull's carcass was hauled away.¹⁹⁴

Richard Wright note, que de retour à sa pension, il ne peut trouver le sommeil, sans doute en raison de récit de lynchages ayant effectivement eu lieu aux Etats-Unis. La scène tendrait à souligner que c'est le principe vital même de l'esclave qui est livré à la vindicte du maître.

Ellen Fentress souligne que la prétention au catholicisme ne sert qu'à dissimuler une survivance de pratiques païennes dont Richard Wright souligne la violence et le sadisme : « Wright draws his title from the conclusion that, despite the Church's stronghold, the Spanish are actually too primitive to be Catholic. Their inability to see for themselves what Wright reveals in his prose is pre-Christian, 'pagan'. »¹⁹⁵ Les conclusions auxquelles Richard Wright parvient concernant le destin des Africains déportés en Amérique peuvent être lues dans une photographie tirée de *Pagan Spain*, qui souligne l'identité dans la quête de victimes expiatoires et la tenue vestimentaire rituelle, entre pénitents espagnols à Séville et suprémacistes blancs nord-américains, particulièrement le Klu-Klux-Klan.

¹⁹⁴ Richard Wright, *Pagan Spain*, Jackson: University Press of Mississippi, 1957, p. 13.

¹⁹⁵ Ellen Ann Fentress, « Foreign son: Richard Wright's search for truth in Fascist Spain ». Disponible sur <http://www.oxfordamerican.org/articles/2012/aug/27/new-south-journalism-pagan-spain-richard-wright/>. Consulté le 7 août 2014.

Le projet de Richard Wright était donc sociologique mais également ontologique car c'est bien l'interrogation sur ce qu'est ontologiquement l'Europe qui préoccupe à la fois Richard Wright, Caryl Phillips, et comme nous l'avons vu auparavant, Frantz Fanon :

When Wright decided that he'd like to write a book on the people and culture of a single country, Spain won out for several reasons. Swedish economist Gunnar Myrdal, a Nobel laureate and friend to Wright, suggested Spain because of Wright's interest in religion as a social phenomenon. Myrdal knew the plight of Spain's repressed minorities—Protestants, Basques, Jews, gypsies—was a natural topic for Wright. Going to Spain also allowed Wright to follow up on the advice Gertrude Stein had given him in Paris. To experience Spain is to encounter people at their most fundamental, she'd said. 'You'll see what the Western world is made of.'¹⁹⁶

Caryl Phillips semble donc reprendre l'investigation de la psyché européenne à partir du lieu même où Richard Wright a lancé ses investigations, l'Espagne, ancien empire qui a rivalisé avec l'Angleterre dans l'exploration, le pillage puis l'exploitation des ressources du Nouveau Monde au moyen d'une main d'oeuvre faites de déportés africains. Caryl Phillips emprunte également à Richard Wright une écriture qui s'apparente au Nouveau Journalisme et permet de rendre compte de faits réels tout en utilisant des techniques propres à la littérature.¹⁹⁷

C'est ainsi qu'à Algésiras, Caryl Phillips rencontre un enfant espagnol à la peau cuivrée, qui tel un double, est littéralement réinterprété sous ses yeux. Cette scène réactive la description de l'enfance de Caryl Phillips, car sa présence déclenche une assimilation avec cet enfant qui essentialisé, singularisé, devient Noir sous ses yeux : « 'He is', announced their leader, his finger wagging accusingly at the small boy, '*un negro.*' » (29) De même que dans la première scène traumatique, Caryl Phillips enfant est désigné comme n'étant pas, de toute évidence visuelle, originaire du Pays de Galles, « Wales », mais comme étant non britannique. Cet enfant devient subitement autre :

The boy was not black, just the possessor of a slightly tanned skin, centuries of Jewish, gypsy, Moorish, Arab and European blood surging through his young veins. His distinctive, slightly hooked nose, his wide black eyes, were like their own. His skin alone marked him out as different, although he was as Spanish as they were. (29)

C'est en utilisant habilement le football, et en faisant la louange du Real Madrid, contre Barcelona, pour tisser un lien social, que l'auteur parvient à ressouder le groupe et rétablir l'union sacrée:

¹⁹⁶ *Op. Cit.*

¹⁹⁷ « New Journalism: a style of journalism originating in the US in the 1960s, which uses techniques borrowed from fiction to portray a situation or event as vividly as possible. » in *Collins English Dictionary* 2003. Disponible sur <http://www.thefreedictionary.com/New+Journalism>. Consulté le Vendredi 8 août 2013.

They looked at me as though I had personally insulted each of them in turn. I backed down, and later that year they were to be proved right as Barcelona went on to win the Spanish League. Despite our argument, we remained friends and talked on. An hour passed and dusk fell. They wanted to know if I was going to sleep at the hotel. They made babyish goodnight gestures by tilting their heads to one side, and sliding their pressed palms up beside their ear. Then one of the boys began to play with my digital watch. I showed him how to set it, let him try, retrieved the watch, then left. ‘Adios, amigos!’ ‘Adios, el señor negro!’ (29)

C’est comme s’il s’agissait de réinsérer l’enfant différent parmi ses pairs en établissant des signes d’amitié avec le groupe.

Le jeu avec cette montre qui étonne les enfants est également une façon de les apprivoiser et de réduire la distance mentale et proximale entre eux et l’auteur perçu auparavant comme Noir et différent. Ce travail de relation est mené comme pour aider cet enfant à être mieux reconnu et inséré dans le groupe. Peut-être Caryl Phillips vient-il aussi en aide à l’enfant qu’était l’auteur lui-même.

II - 2 - 3 - Mélancolie Transeuropéenne

Dans son allocution à Londres, « *Revisiting The European Tribe* »¹⁹⁸, le ton de Caryl Phillips est mélancolique. L’auteur mentionne des personnes non évoquées dans son essai de 1987 dont certaines ne sont plus. Il revient également sur la difficulté de son voyage, le manque de moyens, mais évoque toutefois la chaleur des personnes rencontrées tout au long du chemin.

Cette mélancolie est en effet perceptible dans *The European Tribe* particulièrement lorsqu’il évoque James Baldwin. Dans « Dinner at Jimmy’s », Caryl Phillips est à Saint Paul de Vence, chez l’écrivain James Baldwin qui avait pris ses distances des Etats-Unis pour s’établir en France. Dans son article sur James Baldwin, « The Price of The Ticket »¹⁹⁹, Caryl Phillips revient sur le choix qu’a fait James Baldwin dans la seconde partie de sa carrière de s’investir dans la vie politique américaine lors de la lutte pour les droits civiques, au détriment de sa carrière littéraire. Car après *The Fire Next Time* publié en 1963, James Baldwin devient l’un des porteurs les plus éloquents de la lutte pour les droits civiques, ne ménageant ni son temps, ni sa santé, au prix, selon Caryl Phillips, de sa carrière littéraire, car ses écrits, à

¹⁹⁸ Caryl Phillips, « Revisiting The European Tribe », Allocution, AfroEuropes IV Conference, 1- 4 octobre 2013, Londres.

¹⁹⁹ Caryl Phillips, « The Price Of The Ticket », *The Guardian*, Saturday 14 July 2007. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2007/jul/14/fiction.jamesbaldw...> Consulté le 9 août 2014.

partir des années 1970, n'auront plus la même flamboyance. C'est ce que Baldwin nomme, selon Caryl Phillips, « The Price Of The Ticket », comme l'essai du même nom.

And the passion and purpose of his writing, his early work in particular, had long ago ensured the permanence of his place in the literary canon. And, of course, more than any other mid-20th-century American writer, he had set the stage for the debate on race that was needed then, and is still desperately needed today. The journey was complete. The price paid. The pain and frustration fully absorbed. 'Sometimes I just can't believe that I'm famous too.' Three days later, James Baldwin died.²⁰⁰

Qu'en tant que romancier, Baldwin ait mis avec force et brio sur le devant de la scène le débat sur la question raciale, le rapproche des intérêts de Caryl Phillips, qui le rencontre donc pour la première fois en 1983²⁰¹.

« Dinner at Jimmy's », dans *The European Tribe*, concerne une visite que rend Caryl Phillips à James Baldwin, dont la santé est maintenant défaillante. James Baldwin est retourné en France en 1970, après avoir vécu les jours sombres des assassinats de Martin Luther King et de Malcom X, pour, selon Caryl Phillips, prendre un nouveau départ. Dans une discussion, James Baldwin parle de l'intégrité artistique de l'écrivain : « [...] the greatest crime an artist can commit, which is to abandon that gift in order to pursue money or honor, or both. »²⁰² A la lumière de l'article de Caryl Phillips, « The Price of The Ticket », on peut comprendre que James Baldwin ait en quelque sorte commis ce crime pour la cause Noire, mais également que le moindre succès de ses oeuvres à partir des années soixante-dix soit, pour lui, source d'angoisse (42)

Le James Baldwin qui le presse de rester dîner en compagnie de Miles Davis, est un écrivain isolé, préoccupé de son passé, et Caryl Phillips refuse d'interférer avec ses moments précieux d'échange avec son ami Miles Davis avec lequel il peut réellement converser : « A spiritual fix is a serious business, especially when they come as irregularly for Jimmy as they do these days. I would only have been in the way. »²⁰³ On comprend alors le prix payé par tous ces artistes américains qui, comme Joséphine Baker, Richard Wright, ou Chester Himes ont été poussés à l'exil en Europe afin de savourer un répit après leur lutte pour les droits civiques, et échapper à la pression du racisme.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 42.

²⁰³ *Op. Cit.*, p. 43.

Durant ce temps, dans un bar et un café, deux scènes montrent de façon répétitive Caryl Phillips mal à l'aise et maladroit, avec le sentiment d'être déplacé, seul à Saint Paul de Vence, une nuit de 14 juillet. Dans un moment de calme et de bien-être, il s'approche de la maison de James Baldwin, qui s'annonce quelques cinquante mètres auparavant par le parfum que dégagent les fleurs du jardin et entend un rire. Sa rencontre avec des policiers vient soudainement briser le calme de cette soirée et la complicité imaginée, dans la solitude, avec les deux artistes Africains-Américains. Ce sont les policiers français qui, paradoxalement, viennent ajouter une touche d'insécurité à sa promenade solitaire : « (They) eyed me suspiciously. [...] They scowled in my direction — French policemen seldom smile. [...] He twisted back round and stared at me. 'Les nègres, ils s'amuse bien, n'est ce pas?' »²⁰⁴ L'intervention des forces de l'ordre et leur remarque péjorative sur 'les nègres', entendue ou supposée, vient briser le lien symbolique avec les deux grands hommes.

Elle nous rappelle surtout le début de ce chapitre, où Caryl Phillips compare la superbe maison de James Baldwin à une prison dorée : « Whenever I arrive at the tall iron gates separating James Baldwin from the outside world, my mind begins to wander. The gates remind me of prison bars. I wonder if Baldwin has been in prison, or whether this exile, his homosexuality, or his very spacious home are the different forms of imprisonment. »²⁰⁵ En notant cette irruption opérée par le racisme institutionnel, Caryl Phillips nous force donc à revenir sur le thème de l'exil, exil géographique, mais également double exil intérieur, pour Baldwin, en tant qu'homosexuel et Noir, en France.

On remarque également dans ce chapitre, un désir de filiation avec ces deux grandes figures de la culture Africaine-Américaine. L'auteur s'est exclu du cercle magique de la réunion entre ces deux artistes majeurs, par respect pour James Baldwin, mais également comme un fils qui ne devrait pas assister à la conversation de ses aînés. Une maladresse compulsive accompagne d'ailleurs l'écartement de cet Eden — « His home is a child's paradise » (41) — car il a comme perdu la grâce. Ne maîtrisant pas suffisamment le français, il quitte un premier bar : « I left the bar, rather than risk appearing foolish. » (43) Le regard des autres est toujours prégnant, et il craint la dévalorisation en comparaison avec James Baldwin qui maîtrisait parfaitement la langue française. Il s'assied ensuite à contre-cœur dans un autre café mais de nouveau enchaîne les actes manqués : « [...] splashed some olive oil on

²⁰⁴ *Op. Cit.*, p. 44.

²⁰⁵ *Op. Cit.*, p. 39.

to my new trousers », « People were looking at me », « I overtipped the waitress » (43). Frances Bartkowski remarque que sa décision de ne pas assister à la rencontre : « The poignancy of this particular scene lies also in the fact that he had denied himself access to a kind of recognition that would embrace him and tie him to a line of black male kinship of « star » quality. »²⁰⁶ est le premier de ces actes manqués.

Il se refuse à assister à la conversation en raison de son jeune âge et de son moindre statut artistique : « Part of me desired, however naïvely, access to whatever conversation they might have on more equitable terms than my age and status would allow. » (43), mais la fin du chapitre le révèle comme en position d'enfant, bercé par les voix de ses aînés, pères et pairs de substitution : « Later, much later, I would sneak in unobserved and unheard. Like a naughty schoolboy, I slipped quietly into bed and listened to the old men's laughter until dawn broke. » (44) Ce chapitre nous révèle ainsi que Caryl Phillips s'est choisi une famille symbolique dont font partie ces grandes figures culturelles Africaines-Américaines. Il témoigne d'une communauté de vue et d'expérience, celle du combat des Noirs contre le racisme institutionnel et civil, et pour une reconnaissance artistique. Il souligne également une ambition certaine.

Dans les deux sections suivantes de son voyage dans *The European Tribe*: « A Black European Success » et « In The Ghetto », Caryl Phillips évoque l'empire de Venise, à la Renaissance, et son traitement des Noirs et des Juifs : « How did Othello live in this astonishing city? Sixteenth-century Venetian society both enslaved the black and ridiculed the Jew. This black « extravagant and wheeling stranger » must have lived on a knife-edge. Out of this tension Shakespeare spun great drama. »²⁰⁷ Caryl Phillips va relire Othello en interprétant le texte à partir de tous les éléments lui permettant de faire s'exprimer les négociations se jouant entre colonisateurs et subalternes, ici, un chef militaire. Il réinterprète donc ce rôle.

Dans la citation suivante : « Venice created the insupportable loss-leader, the most famous of all the black European successes. But the pressures placed upon him rendered his life a tragedy »²⁰⁸, Caryl Phillips décrit en quoi la situation d'Othello est intenable dans la Venise d'alors. Parce que Othello ne justifie sa position présente que par ses mérites

²⁰⁶ Frances Bartkowski, *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 69.

²⁰⁷ *Op. Cit.*, p. 45.

²⁰⁸ *Op. Cit.*, p. 46

militaires, Caryl Phillips le sent sur la défensive et peu sûr de lui. En replaçant le personnage dans l'environnement socio-culturel d'alors, Caryl Phillips applique une interprétation sociologique au drame d'Othello, qui brise un tabou alors même qu'il n'est pas qu'un étranger. Othello est un Autre : « Othello is an alien, socially and culturally »²⁰⁹ dont la faiblesse est de manquer d'un médiateur culturel qui lui expliquerait les moeurs vénitiennes : « What Othello really needed was a close friend who could help him figure out the complexities of Venetian society. Only then would he be able to relax a little. What Othello decided to do instead was get married. »²¹⁰ C'est cette insécurité qui le conduit se séparer de son fidèle second, de promouvoir Iago, puis de croire en ses mensonges.

Sa principale erreur, conclut Caryl Phillips, est d'oublier qu'il est Noir, en épousant le point de vue des Vénitiens, dans une tentative de passage. En effet, Othello utilise bien le « we » inclusif pour se démarquer des Turcs et de leurs moeurs barbares : « Are we turned Turks, and to ourselves do that/ Which Heaven has forbid the Ottomites? » (II, 3)²¹¹ Le drame d'Othello est celui de l'isolement face à une société dont il connaît peu les règles et qui joue contre lui : « Othello is inevitably condemned, not by his wife, but by Venetian society. He assists in his own destruction, for without a peer group to reinforce his own sense of identity, he is totally alone. He has to play by Venetian rules, and historically, the dice are loaded against black men in the European arena. » L'Europe est représentée comme toxique et incurablement raciste : « Othello relaxed, like the black man in the middle-class suburb who is suddenly surprised to see racist graffiti daubed on the side of his house. »²¹² Un incident similaire est d'ailleurs relaté dans *A Distant Shore* où un graffiti raciste est inscrit sur le mur d'une maison dont les propriétaires hébergent un réfugié africain sans papiers. En effet, pour l'auteur, l'Europe est foncièrement et profondément fermée à l'Autre.

Ce que Othello a d'unique n'est nourri ni culturellement, ni socialement. Il ne peut qu'adopter le point de vue dominant, sans se rendre compte qu'en jouant ainsi, il court à sa perte : « Othello was the Jackie Robinson of his day. He was a black first. »²¹³ Mais contrairement à Jackie Robinson, le premier joueur de baseball noir à être intégré à une équipe blanche prestigieuse, Othello joue seul, et se laisse détruire en adhérant au portrait

²⁰⁹ *Op. Cit.*, p. 47.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ William Shakespeare, *Othello*, ed.: M.R.Ridley, London and New York: Methuen, 1985, p. 77.

²¹² *Op. Cit.*, p. 51.

²¹³ *Op. Cit.*, p. 51

grotesque que Iago fait de lui. Il est donc vaincu à la fois par ses peurs et une confiance placée en un être qui est la manifestation du racisme ambiant. En début de chapitre, Caryl Phillips a comparé la Venise d'alors au New York d'aujourd'hui : « In its heyday, it was the New York of the Renaissance, controlling the whole of the Western world, dedicated to capitalism and an unthinking exploitative trade. »²¹⁴ Mais il note que le rêve européen tourne au cauchemar : « He fought his way up from slavery and into the mainstream of the European nightmare. »²¹⁵ La partie perdue, le joueur isolé n'a d'autre solution que de s'éliminer de lui-même : « He relied upon the Venetian system, and ultimately he died a European death - suicide. »²¹⁶ L'Europe reste décidément pour Cary Phillips un espace cloisonné et mortifère pour les outsiders.

Afin de poursuivre le thème de l'exclusion dans l'empire vénitien, Caryl Phillips se tourne vers la perception des juifs dans la Venise d'alors, telle qu'elle est transcrite dans la pièce de Shakespeare *The Merchant of Venice*. L'exergue du chapitre « In the ghetto » dans *The European Tribe* est tirée de l'essai « Negroes are anti-Semitic because they are Anti-White »²¹⁷ écrit par James Baldwin. Dans cet article, James Baldwin considère que tant que les Juifs dans leur ensemble, ne se seront pas désolidarisés des Blancs, ils ne pourront être perçus différemment des Noirs qui les assimilent à des Américains d'ascendance européenne. Caryl Phillips rationalise cette défiance par le fait que beaucoup de juifs américains n'ont pas connu aux Etats-Unis les persécutions du XXème siècle auxquelles les Juifs européens ont dû faire face. De fait, beaucoup ont émigré entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle.

On peut cependant ajouter qu'ils ont emporté avec eux la mémoire du racisme européen et des pogromes. De plus, la mémoire du racisme antisémite a certainement voyagé avec les migrants d'obédience chrétienne. Mais Caryl Phillips reprend l'idée développée par James Baldwin : « In Harlem, and most inner city areas of America, generation after generation of Jews have owned the shops, sold their goods to blacks, then locked up and left at the end of

²¹⁴ *Op. Cit.*, p. 45.

²¹⁵ *Op. Cit.*, p. 51

²¹⁶ *Op. Cit.*, p. 51.

²¹⁷ James Baldwin, « Negroes Are Anti-Semitic Because They're Anti-White », *The New York Times on the web*, April 9, 1967. Disponible sur <http://www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-antidem.html>. Consulté le 2 août 2014.

the day for more salubrious suburbs. »²¹⁸ Caryl Phillips ajoute cependant un thème, celui du « blackface ».

Le « Black Minstrelsy » sera en effet la thématique principale de *Dancing In The Dark* (2005). « For 2000 years you might have been Europe's niggers, but now you're in America don't pretend you're not pleased to have discovered real ones. After all, one of your guys, Al Jolson by name, used to black up, mimic us offensively, and rake in millions. We never saw any of the cash. »²¹⁹ Il est de nouveau utilisé lorsque Caryl Phillips se fait le ventriloque des Noirs américains et reprend les arguments de James Baldwin reprochant à certains d'exploiter la misère des Noirs Américains en étant les vecteurs d'un racisme institutionnel sans autre crise de conscience.

En Europe, la mémoire de l'Holocauste juif est bien présente, et Caryl Phillips souligne que dans son enfance, il s'identifiait aux tourments du peuple juif, la seule minorité dont l'étude du rapport avec le racisme et l'exploitation de l'être humain était inscrite dans les programmes, trouvant là support d'identification, alors même que le Black History Month ne faisait pas encore partie des programmes scolaires. C'est une attaque frontale contre l'importance relative des mémoires : « The bloody excesses of colonialism, the pillage and rape of modern Africa, the transplantation of 11 million black people to the Americas, and their subsequent bondage were not on the curriculum, and certainly not on the television screen. »²²⁰ La prévalence de l'antisémitisme en Europe, de nos jours, en dehors de toute considération politique, est notée : « For those on the right (and some in the centre and on the left too) the Jew is still Europe's nigger. »²²¹ Et Caryl Phillips explique l'antisémitisme notoire de *The Merchant of Venice* par un phénomène d'ignorance et d'imitation.

Et si Shylock est le véritable héros de la pièce pour Caryl Phillips, c'est que Shylock ne veut rien avoir à faire avec les Chrétiens en dehors de ses affaires, ce que Caryl Phillips définit, en adoptant un point de vue anachronique, comme étant du séparatisme : « He is advocating separatism and, as many black Americans will testify, there is a time when such a debate is necessary. »²²² Caryl Phillips note que Shylock, bon prince, refuse de compter les intérêts sur le prêt fait à Antonio, et surtout souligne que les Chrétiens de Venise sont, alors,

²¹⁸ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 53.

²¹⁹ *Op. Cit.*, p. 53.

²²⁰ *Op. Cit.*, p. 54.

²²¹ *Op. Cit.*, p. 53.

²²² Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 56.

engagés dans l'achat et l'exploitation de personnes mises en esclavages : « You have among you many a purchas'd slave/ Which, like your asses and your dogs and mules,/ You use in abject and slavish parts. » (IV, 1)²²³ Ne sont pas cités les vers suivants dont certains pourraient également émaner de l'Othello de Shakespeare:

What judgment shall I dread, doing no wrong?
You have among you many a purchased slave,
Which, like your asses and your dogs and mules,
You use in abject and in slavish parts,
Because you bought them: shall I say to you,
Let them be free, marry them to your heirs?
Why sweat they under burthens? let their beds
Be made as soft as yours and let their palates
Be season'd with such viands? You will answer
'The slaves are ours:' so do I answer you:
The pound of flesh, which I demand of him,
Is dearly bought; 'tis mine and I will have it.
If you deny me, fie upon your law!
There is no force in the decrees of Venice.
I stand for judgment: answer; shall I have it?(IV, 1)²²⁴

Shylock réactive en effet l'angoisse liée au métissage chez des interlocuteurs racistes, en mettant au défi ses accusateurs de considérer les Noirs mis en esclavage comme leurs pairs.

De plus, la livre de chair, « the pound of flesh », a été exigée après des épisodes fâcheux passés sous silence dont elle est également le prix : « Antonio, the hero of the play, spits on Shylock's coat, then spits on his beard, and kicks him like a dog. Shylock has always been my hero. »²²⁵ Cet acte de violence est refusé à Shylock alors que la violence ordinaire contre les Juifs est cautionnée par le pouvoir en place. Cette constatation opère donc un retour en boucle vers l'exergue placé en début de chapitre, car on peut remarquer qu'avec le personnage de Shylock, une solidarité inter-ethnique se fait jour. Caryl Phillips clôt d'ailleurs ce chapitre par la remarque d'un serviteur africain de Karen Blixen, Farah, à qui l'auteur danoise lisait la pièce de Shakespeare. Ce serviteur regrette que Shylock n'ait pas pu aller au bout de son désir de paiement en chair humaine : « I think that most black Americans, despite anti-Semitic statements, would have some understanding of Farah's position, and by extension, that of Shylock. »²²⁶ La remarque du serviteur, selon Caryl Phillips, témoigne bien d'une solidarité

²²³ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. Disponible sur <http://shakespeare.mit.edu/merchant/merchant.4.1.html>. Consulté le 13 août 2014.

²²⁴ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. Disponible sur <http://shakespeare.mit.edu/merchant/merchant.4.1.html>. Consulté le 24 août 2014.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

diasporique que peuvent comprendre également les Noirs Américains autrefois vendus au poids, solidarité soulignée par l'ironie féroce du commentaire de l'auteur.

Caryl Phillips dirige ensuite ses pas vers la France. Le portrait qu'il en dresse en matière de relations multiraciales est quelque peu affligeant et a comme exergue la préface au livre de Frantz Fanon *Les Damnés de la Terre* (1961) écrite par Jean-Paul Sartre en pleine guerre d'Algérie, ainsi qu'un extrait de *Banjo* (1929) de Claude McKay déjà cité. Les deux extraits s'accordent sur l'écart évident entre le discours embrassant les droits de l'homme et du citoyen et les pratiques sociales mises en oeuvre, que Claude Mc Kay qualifie d'« hypocrites ».²²⁷ Le chapitre sur le périple de Caryl Phillips en France commence par l'une des raisons pour lesquelles Caryl Phillips n'est pas attiré par ce pays: « In the rain Paris looks suspiciously like London. This is one of the reasons I dislike France. It reminds me of Britain, the sun making its sad attempt to get there for an hour or so each day. »²²⁸ Dans ce Paris de la fin des années 1980, il remarque l'ubiquité des signes de racisme, et poursuit son enquête cette fois-ci auprès d'un journaliste de *Libération* et d'un porte-parole du Ministère de l'Industrie.

De façon inquiétante, le journaliste commence par préciser qu'il ne fera pas de comparaison avec le système de l'apartheid dans sa taxinomie des Noirs en France, mais finit par céder : « 'without getting into apartheid I will try to explain', and went on to step straight into apartheid. »²²⁹ L'auteur, convaincu de l'hypocrisie de la société française, excuse son aveuglement en soulignant : « As a journalist, he was a paid inventor of labels and categories, and the shrewd hypocrisy of French society had provided him with a skilled teacher. »²³⁰ Le journaliste distingue donc les Caribéens, Martiniquais et Guadeloupéens, sans pourtant mentionner les autres départements et territoires d'Outre-Mer, et note incidemment le transfert ethnique en cours :

They generally arrived in France already fully furnished with jobs in the Post Office, transport or construction. (...) the real problem was not the pro-independence lobby, who have been waging a bombing campaign for some time, but the regulation of large numbers of white French people who want to leave metropolitan France to go and live there. According to my journalist friend, the islands were 'apparently very beautiful'.²³¹

²²⁷ *Op. Cit.*, p. 56

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 56.

²³⁰ *Op. Cit.*, p. 57.

²³¹ *Op. Cit.*, p. 58.

Le journaliste mentionne ensuite les Africains d’Afrique sub-saharienne, dont il pense que la plupart sont sur les lieux illégalement, puis envisage les Africains originaires du Maghreb, une catégorie représentant un euphémisme pour la catégorie « arabe ».

Caryl Phillips note parallèlement à cela que le slogan du Front National qui fait l’amalgame entre chômage et immigration africaine n’indique pas que sur les 4 millions d’immigrés en France alors présents sur le territoire, 2 millions sont Noirs, et que les autres sont européens, principalement Espagnols ou Portugais. En 2012, selon les statistiques que nous avons consultées, il y a 5,6 millions d’immigrés en France, dont 745 145 immigrés originaires d’Afrique subsaharienne.²³² La minorité visible étrangère est donc bien une minorité parmi les immigrés en France, mais elle déclenche davantage les foudres des extrémistes de droite, préoccupés qu’ils sont par le marqueur /couleur de peau /. L’auteur remarque que les deux millions d’immigrés noirs d’alors sont pourtant essentiels à l’économie du pays en raison des faibles salaires reçus et de la dureté des tâches qui leur sont attribuées.

Parce que Caryl Phillips désire en savoir davantage, il s’adresse au responsable de la communication du ministère chargé des étrangers en France, et plus particulièrement des ressortissants du Maghreb, qui répond systématiquement à côté des questions lorsqu’elles lui sont posées : « parle-t-il l’Arabe? », « la compagnie Air France a-t-elle un monopole sur la ligne Paris-Alger? », mais n’hésite pas à faire part de ses impressions quant au Front National dont il pense qu’il ne doit pas être pris au sérieux. En mars 2014, le Front National emmené par Marine Le Pen deviendra le premier parti de France avec 20,6 % des voix.²³³

Caryl Phillips, après avoir évoqué la poussée des revendications canaques, et l’attrait pour la culture noire qui transparait dans la vie culturelle du pays : musique, danse, ou cuisine, en conclut néanmoins que la France est pays dont la vie politique est assombrie par le racisme. En comparaison avec la réponse des Noirs britanniques au racisme, suivant les émeutes des années 1970 et 1980, Caryl Phillips note que la réaction en France est bien faible, mais l’attribue au traitement séparé de chaque groupe ethnique : « Today, by careful nurturing of the French West Indies, and lack of action in responding to the grievances of the Arabs, the

²³² « IMG1B - Les immigrés par sexe, âge et pays de naissance, INSEE ». Disponible sur http://www.insee.fr/fr/themes/tableau_local.asp?ref_id=IMG1B&millesime=2011&niveau=1&typgeo=FE&codgeo=1. Consulté le 9 août 2014.

²³³ « Européennes : le Front national remporte une victoire historique », *Le Nouvel Observateur Politique*. Disponible sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20140525.OBS8412/en-direct-europeennes-les-bureaux-de-vote-ont-ouvert.html>. Consulté le 9 août 2014.

French have managed to split the black community. »²³⁴ Il est vrai que les organisations noires militantes sur le plan national sont de création récente : 2005 pour le CRAN²³⁵, Conseil représentatif des associations noires de France, ou 2003 pour Collectif DOM à l'origine de la première marche contre le racisme organisée par des collectifs Noirs.

La conclusion de Caryl Phillips reste néanmoins cinglante pour la société française qui est perçue comme fondamentalement raciste tout en se défendant de l'être, et qui, de par l'inertie des services gouvernementaux, et l'apparente apathie quant à la montée conséquente de la pensée politique d'extrême droite, encourage le phénomène : « France and Britain share many characteristics, but in this instance the French have transferred the colonial technique of divide and rule into the domestic arena, and perfected it almost to the point of a fine art. British racists have much to learn from the French. »²³⁶ On ne peut que souscrire à cette vision, car l'annonce de la possible accession du Front National au pouvoir ne génère en Septembre 2014, que très peu de réactions. C'est d'ailleurs en Italie, et à Bologne, à la fête de l'Unità, Parti Socialiste Italien, que le 7 Septembre 2014, le Premier Ministre socialiste français Manuel Valls a déclaré son inquiétude de voir le Front National à la porte du pouvoir.²³⁷ Le Front National n'est donc plus attaqué frontalement en France, et en français, par le parti de gauche au pouvoir.

Le chapitre « Anne Frank's Amsterdam » est introduit par un extrait tiré du *Journal d'Anne Frank* où la jeune fille, gagnée par la fièvre de l'écriture, indique que ses deux plus grandes craintes sont la confiscation de son journal, et l'irruption des soldats allemands dans leur cachette : « Not my diary, if my diary goes, I go with it! » (66) Caryl Phillips revient sur cette émission de télévision qui a provoqué ses premières réactions à la fois de révolte et de terreur : « My first mature feelings of outrage and fear. » (66) Elle provoque également le passage à l'écriture, une nouvelle où l'étoile de David, par son scintillement, va conduire au sauvetage d'un jeune garçon tombé d'un wagon de la mort.

Charmé par la ville d'Amsterdam, l'auteur ne manque pas de remarquer qu'il lui semble que bon nombre de Noirs néerlandais à Amsterdam se prostituent ou sont devenus toxicomanes, et rappelle que, bien que la résistance néerlandaise ait été notable, pas moins de

²³⁴ Caryl Phillips, *The European Tribe* [1987], New York: Vintage, 2000, p. 56.

²³⁵ CRAN. Disponible sur <http://www.le-cran.fr>. Consulté le 9 août 2014.

²³⁶ Caryl Phillips, *The European Tribe* [1987], New York: Vintage, 2000, p. 65.

²³⁷ Manuel Valls, « Marine Le Pen est aux portes du pouvoir ». Disponible sur http://www.liberation.fr/politiques/2014/09/07/valls-marine-le-pen-et-l-extreme-droite-aux-portes-du-pouvoir_1095493. Consulté le 15 septembre 2014.

23 000 volontaires ont rejoint le rang des SS durant la Seconde Guerre Mondiale. Visitant la maison d'Anne Frank, il revient sur l'histoire de l'anti-sémitisme en Europe. La permanence du fascisme et l'héritage du National Socialisme sont de nouveau soulignés lorsque dans la maison d'Anne Frank, un slogan du National Socialisme de 1924 utilisé lors d'une manifestation à Berlin : « 500,000 unemployed, 400,000 Jews. Solution very simple. National Socialism. » (69) fait écho à celui qu'il a pu remarquer à Londres: « I have seen banners carrying such messages in London, but for « Jew » read « black ». (69) Il est également l'écho du slogan de l'extrême droite française cité dans le chapitre précédent : « 2 million immigrants [for which you read 'black immigrants'] - 2 million unemployed. » (59) Caryl Phillips dessine de fait, en décrivant le désir d'unification des extrêmes droites Est et Ouest allemandes, ainsi que les progrès d'un parti néerlandais préoccupé par 'l'islamisation'²³⁸, la persistance et le renforcement d'une pensée extrémiste de droite qui, de fait, reste permanente dans le temps et dans l'espace européen.

Caryl Phillips explique ainsi le racisme anti-Noir en Europe :

The European industrial boom of the 1950s and 1960s is over, and whether 'guest worker' or 'colonial migrant' the facts are clear. Non Europeans are not wanted. In many ways, the black man, while not replacing the Jew as an object of abuse, is more visible, and an equally vulnerable target for Fascist propaganda. In the Europe of the 1980s racist graffiti continue to smear synagogues, but are now daubed on mosques. Arson is a growth industry, and racialism is rampant. In West Germany it is a crime to scrawl 'Judenraus', but not 'Turkenraus'. Europe is in danger of swaddling herself in a familiar hypocrisy'. (70)

Le Noir européen est donc montré comme étant dans une position difficile en Europe en raison des mouvements d'extrême droite prenant l'immigration comme cible. Les récents attentats djihadistes ont renforcé ces tendances.

L'auteur souligne également qu'en matière de racisme, l'attitude des différentes sociétés est à géométrie variable, puisqu'en Allemagne, une attaque antisémite est alors passible de poursuite devant le tribunal pénal, alors qu'un slogan contre les ressortissants d'origine turque ne l'est pas. Caryl Phillips indique donc, dans ce qui apparaît de façon de plus en plus nette comme un manuel d'approche du racisme européen, que la lutte contre le racisme implique une vigilance constante. En parlant à un jeune travailleur social originaire du Surinam, il lui demande si, en raison de l'implantation du Musée Anne Frank et de son travail de prévention contre le racisme et l'anti-sémitisme, le racisme serait moins prévalent à Amsterdam

²³⁸ *Op. Cit.*, p. 70, entre guillemets, dans le texte.

qu'ailleurs : « (...) for, among its other functions, it supplies 2,500 Dutch schools with anti-racist materials » (71). La réponse lui prouve qu'il s'agit d'un optimisme déplacé : « Not as much as some places, but it exists. » (71) La confiance mise en l'homme doit être mesurée.

C'est ce qu'indique l'évolution du regard d'Anne Frank sur ses compatriotes néerlandais jusqu'à ce que soit dénoncée de façon anonyme aux Nazis la cache où se trouvaient la famille et les amis d'Anne Frank :

On Wednesday, 24 June 1942, the thirteen year old Anne wrote : 'It is not the Dutch people's fault that we are having such a miserable time.' (...) On Tuesday 11 April 1944, the fourteen-year-old Anne wrote : 'I love the Dutch, I love this country, I love the language and I want to work here. And even if I have to write to the Queen myself, I will not give up until I have reached my goal.' Six weeks later, on Monday 22 May, she was beginning to have her doubts. (...) 'I hope one thing only, and that is that this hatred of the Jews will be a passing thing, that the Dutch will show what they are after all, and that they will never falter and lose their sense of right. For anti-Semitism is unjust!' Ten months later, the fifteen-year old Anne Frank, her hiding place betrayed to the Nazis by Dutch collaborators, died in the concentration camp of Bergen-Belsen. (71)

Cette fin tragique vient illustrer les conséquences brutales et mortifères du racisme en Europe. Caryl Phillips constate également qu'à côté d'immigrés apatrides du fait des conditions économique-politiques, la guerre froide crée des exilés de l'intérieur, des personnes qui vivent en Allemagne de l'Est, mais n'en relèvent pas. Ils sont comme isolés sur une île: « They are of West Germany, but geographically not of it; marooned in the heart of East Germany they have to come to terms with the fact that they are not of that country either. » (87) Cette remarque vient rappeler le dilemme ressenti par l'auteur, enfant, qui se sentait et ne se sentait pas appartenir à la Grande-Bretagne en raison du racisme ambiant. Ce que souligne de façon poignante l'observation sur ces Allemands de l'Ouest à Berlin, c'est que seule une guerre peut faire comprendre ce sentiment de non-appartenance chez un Européen.

Une émission télévisée vient ensuite transmettre à Caryl Phillips une réinterprétation glaçante des Caraïbes. Cette traduction, par un pays occidental sous le joug soviétique, du subalterne caribéen, équivaut ici, comme le montre Caryl Phillips, à une trahison potentiellement létale :

This was a documentary brimming with fraternal smiles and flag-waving, embarrassed East-Germans singing salsa and swinging with the people under swaying palm trees. (...) The horror of this programme resided in its total lack of spontaneity. Despite the heat of the Caribbean and the irresistible rhythms of the music, both the East Germans and the Cubans managed to

produce passable imitations of waxwork models. The East German cameraman contrived to shoot a carnival without any camera-shake, and nobody broke sweat. It was a clean, understated presentation of an unrecognizable Caribbean. (86)

Le mot « horror » a déjà été utilisé dans le texte pour évoquer l'épreuve qu'est la visite d'Auschwitz et la lutte sourde et permanente dans un environnement de haute sécurité militaire en Irlande du Nord.

Que le mot « horreur » revienne pour décrire la captation de l'énergie caribéenne comme vampirisée par la transmission télévisuelle, indique également une inquiétude manifeste quant à la main-mise soviétique, via l'Allemagne de l'Est, sur Cuba qui est de fait défigurée de par sa réinterprétation : « unrecognizable », et voit sa richesse culturelle ignorée : « understated » par un ordre mortifère : « total lack of spontaneity », « imitations of waxwork models ». (86)

Caryl Phillips remonte vers le Nord de l'Europe, et établit un parallèle entre la Pologne sous domination soviétique et pays colonisé : « Colonized Poland » (99)

La quête d'indépendance de l'écrivain polonais, afin de défendre sa voix, se fait l'écho du souci décrit par Caryl Phillips de préserver l'intégrité de sa perception du monde en refusant de se laisser définir par d'autres : « [...] it is essential for the writer not to conform. » (99) Il confirme sa vision de l'écrivain comme porteur de mémoire et veilleur de l'Histoire. Caryl Phillips se fera d'ailleurs explorateur d'histoires négligées, comme celle de Bert Williams in *Dancing in the Dark* (2005) ou de Randolph Turpin dans *Foreigners: Three English Lives* (2007).

Il expliquera ensuite en des termes semblables la nécessité d'explorer l'histoire sous-exposée : « I had learnt that in a situation in which history is distorted, the literature of a people often becomes its history, its writers the keepers of the past, present, and future. In this situation a writer can infuse a people with a sense of their own unique identity and spiritually kindle the fire of resistance. » (99) « *In the Falling Snow* », le chapitre suivant dont le titre est tiré d'un haïku de Richard Wright cité en exergue, portant sur la magie de la neige, commence par une scène de harcèlement douanier à Oslo, l'auteur fatigué étant retardé par une barrage de questions ayant pour objectif le refoulement à la frontière. Contrairement à sa retenue habituelle, l'auteur en arrive à invectiver les deux officiers qui le retiennent.

Il s'ensuit un point sociologique sur la Norvège et le racisme ambiant qui en 1984, n'est pas proportionnel au nombre de Noirs dans ce pays : 0.35 pour cent de la population. (102) L'auteur cite Ibsen, qui s'était d'ailleurs exilé, afin d'expliquer cette fermeture aux autres,

conséquence d'une pensée archaïque : « It is not just what we have inherited from our father and mother that walks in us. It is all kinds of old and obsolete beliefs. They are not alive in us; but they remain in us nonetheless, and we can never rid ourselves of them. » (102) Ibsen avait en conséquence choisi l'exil afin d'échapper à ce qu'il considérait comme un atavisme comportemental, au coeur de l'Europe. C'est dans ce chapitre que Caryl Phillips en revient au coeur de son voyage expérimental : tester la façon dont est envisagé son être-Noir :

In a way, I came to Norway to test my own sense of negritude. To see how many of 'their' ideas about me, if any, I subconsciously believed. [...] In a masochistic fashion, I was testing their hostility. [...] Only then would I find out how much power, if any, was stored away in the historical battery that feeds my own sense of identity. (102)

Mais son expérience, « my experiment » (103), qui a mal commencé se poursuit sur le même mode.

Il rencontre ainsi à Tromsø, dans un nightclub, une mère de famille trinitadienne, qui, isolée, n'était plus elle-même : « Defying everything that I know about the caring attitude of Caribbean women to motherhood, she was lost and ailing. » (104) Caryl Phillips revient alors sur le destin de ces Caribéens qui ont bien été, et il le confirme, envoyés aux quatre coins de l'Europe, où ils ont essayé de faire pour le mieux : « Like a potter's wheel that has suddenly been jammed to a halt, West Indians have been flung out of history and tried to make good wherever they have landed. She was the saddest case I had come across. » (104) La métaphore du tour de potier subitement enrayé qui projette des morceaux de terre glaise dans toutes les directions, souligne ici à la fois la violence et l'arbitraire des destins diasporiques, ainsi que le degré d'énergie à déployer pour que l'argile, la matière corporelle, ne se fêle pas.

Le seul message d'espoir qu'il reçoit alors est celui d'un groupe d'enfants qui chantent un pot-pourri de chansons sud-africaines en l'honneur de Demond Tutu qui vient de recevoir le prix Nobel de la Paix. Mais le fait que le Révérend Tutu demande à la Norvège et à l'Occident de mettre en place un embargo économique et politique contre l'Afrique du Sud, alors que la Norvège commerce ouvertement avec ce pays, et qu'un Erythréen éméché lui conseille de quitter au plus vite l'Europe s'il veut avoir une vieillesse heureuse, tempère son optimisme : « An hour later, I watched as they carried him out. He was unconscious before his drunken body reached Norway's sub-zero streets. » (118) L'Europe semble rester de toute évidence insensible à la Question Noire.

Le dernier chapitre est titré du même nom que l'ouvrage, et se nomme « The European tribe ». Phillips commence par un extrait traduit de *l'Enracinement*, sous-titré « Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain » (1943) de Simone Veil, dans lequel l'enracinement est décrit comme étant le besoin le plus important et le moins reconnu de l'âme humaine, ce qui justifie fondamentalement la quête de Caryl Phillips. A son retour, après presque un an de voyage, la Grande-Bretagne ne lui apparaît pas différente du reste de l'Europe, et guère plus accueillante : « exclusive in its attitude towards me » (119) En 1984, l'ouverture n'est cependant pas un vain mot : les questions de la création du tunnel sous la Manche, de l'adhésion de la Grande-Bretagne à la monnaie unique, et de la libre circulation des individus entre les pays membres de l'Union Européenne sont débattues.

Aujourd'hui, les horizons sont moins vastes : l'unité de l'Europe est loin d'être une affaire entendue en matière de politique extérieure, alors que la question d'un référendum sur la fin de l'adhésion de la Grande-Bretagne à la communauté européenne est envisagée par le Premier Ministre britannique David Cameron, et que la montée de l'extrême-droite en Europe, y compris en Grande-Bretagne, avec la percée de UK Independence Party (UKIP), un parti eurosceptique d'extrême droite, fondé en 1993, est une question d'actualité. Une nouvelle situation de guerre en Europe a surgi en Ukraine, opposant une minorité russe sécessionniste, soutenue par la Russie de Vladimir Poutine, au gouvernement ukrainien souverain, ce qui évoque de nouveau le spectre de la Guerre Froide. La déclaration de Caryl Phillips : « It is no longer possible for a European to dismiss Fascism as the grandiose dream of a lunatic fringe: there is good evidence that right-wing extremism is on the rise again all over Europe. » (125) reste étonnamment valable, trente années plus tard

Selon l'auteur, toujours féroce, la seule certitude et point commun entre les pays Européens est leur xénophobie : « She still looks askance at 'strangers' as they alone reinforce a sense of self. Ultimately, the one certainty for Europe is that she knows a 'nigger' when she sees one: she should — they were a figment of her imagination, a product of her creative mind. » (121) L'auteur, en utilisant un « our » exclusif, se range ici dans le groupe des personnes perçues comme étrangères. Elles sont, de façon réitérée, encouragées à quitter l'Europe : « Europe's current 'problem' relates directly to the permanence of our presence, not our continued arrival. Our refusal now to do the decent thing and conveniently disappear is all too often served up as the 'excuse' for the sickness in Europe's soul. » (123) Caryl

Phillips appelle de ses vœux, de façon très optimiste, une Europe qui soit réellement ouverte à la différence et qui ose l'affirmer : « Europe needs to replace her long-since-fled global economic and political sway with a moral leadership that is rooted in a tolerance of difference. » (133) Au vu de la montée actuelle des nationalismes en Europe, l'intensité de l'essai de 1984 ne paraît toujours pas déplacée.

John McLeod remarque que, selon lui, Caryl Phillips a transcrit ses rencontres avec les autres Noirs à l'aune d'une expérience spécifiquement britannique, ce qui diminue la portée de ces rencontres évanescences, et qu'un travail salutaire consisterait à opérer un regroupement des énergies diasporiques au-delà du simple constat des expériences individuelles du racisme vers la fondation de communautés de résistance:

Phillips sees a great deal in Paris and rightly contests the inequities that are to him depressingly familiar. Yet, he discovers little that is new to himself, partly because of the difficulties that he faces in trying to move outside of a predominantly Anglophone frame of reference. The pan-European black voice which Phillips adopts at the close of his book — speaking for European blacks against the ignorance of white European 'liberalism' — is a necessary and important one, and part of a much needed attempt to link up racialized diasporas to form a new community of resistance.

Nous avons vu que dans certains pays, comme la France, l'organisation de communautés de réflexion regroupant les minorités ethniques est un phénomène encore trop récent sans doute pour envisager des mouvements internationaux. Dans *Imaginary Citizenships* (2011), Akin Adesokan remarque quant à lui que les allers et retours signifiés entre Europe, Afrique et Caraïbes sont indicatifs d'une stratégie qu'il nomme « shuttling ».

Il s'agit d'une allusion au palimpseste que constitue ce texte, et au refus de s'arrêter aux barrières qu'elles soient entre nations, groupes diasporique, ou plus formelles, entre genres littéraires.

Associated with this progress is the presence of what he calls "alternatives to Europe" (1999, 134), created by new forms of political identification. His repeated return to the field to rework the themes set out in the earlier text is an indication that this movement is not lateral. Perhaps it is best thought of as shuttling, a movement back and forth and back again. Shuttling is enabled by Phillips's mode of political identification, which straddles cosmopolitanism, transnationalism, diasporicity, and aestheticized genre-bending.²³⁹

Nous reviendrons avec Akin Adesokan sur ces concepts lors de notre discussion de *The Atlantic Sound* (2000) dans le prochain chapitre. Cet auteur remarque également que Caryl Phillips abandonne un discours offensif fondé sur la notion de race après son établissement

²³⁹ Akin Adesokan, « Imaginary Citizenships », in *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, ed.: Patrick McNaughton, Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 134.

aux Etats-Unis qui lui ont ouvert un autre espace : « Alternatives to Europe », et d'autres perspectives.

Pourtant en 2005, Caryl Phillips affirme que le rejet de l'étranger en Europe est toujours aussi vivace et répond à la question « Is racism among the European Tribe still 'a passion' rather than 'an opinion' ? » :

I don't know if things are any worse, but I don't think things are any better. There are still terrific problems all over Europe with regard to racism, immigration, and dealing with whomsoever is perceived to be the 'outsider'. I hear the same arguments now that I heard back then. Sometimes the identity of the 'outsider' may have changed, but the social, religious, economic, and cultural raison d'être for exclusion is employed with the same degree of self-righteous vigour.²⁴⁰

Akin Adesokan tient cependant à souligner que c'est grâce aux luttes pour les droits civiques qui ont construit les fondations théoriques autour du concept de race de façon à pouvoir en faire un outil pour la défense des droits dans la société américaine que Caryl Phillips a pu trouver plus facilement sa place en tant qu'écrivain aux Etats-Unis, et découvrir ainsi une alternative fonctionnelle à l'Europe.

La question que l'on peut se poser est de savoir si le départ vers les Etats-Unis fait partie du programme de défense de l'intégrité de sa personnalité, et s'il considère que l'Europe reste à jamais toxique pour ceux qu'elle juge d'une irrémédiable extranéité.

II - 3 - THE ATLANTIC SOUND : le devoir de mémoire, de Pointe à Pitre à Dimona

*The Atlantic Sound*²⁴¹ (2000) explore le monde diasporique selon Caryl Phillips. Il ne s'agit plus comme dans l'ouvrage *The European Tribe* (1987) d'évaluer le regard européen sur un Anglo-Caribéen, mais d'aller sur les traces de ceux qui ont vécu l'expérience de perdre leur ancrage dans le monde : 'a secure mooring in the world' :

Because that idea of a loss of home, that idea of having lost a secure mooring in the world is something which kind of permeates the whole book, obviously beginning with my own journey

²⁴⁰ Adrian Grima, « They Are Us, Interview with Caryl Phillips », EACLALS Conference, Malta, 2005. Disponible sur <http://eng.babelmed.net/cultura-e-societa/107-malta/203-they-are-us.html>. Consulté le 12 août 2014.

²⁴¹ Caryl Phillips, *The Atlantic Sound*, [2000], New York: Vintage, 2001. Egalement TAS, ci après.

on this banana boat, retracing my parent's journey. I've always been interested, partly because of growing up in a society such as Britain, which is a very exclusive society, which has a very narrow definition of who belongs, I've always been interested in this idea of home and belonging.²⁴²

Caryl Phillips se met donc tout d'abord personnellement en jeu en revenant sur le chemin qu'il a parcouru, âgé de quelques mois, des Caraïbes vers l'Europe dans un prologue qui relève du journal de voyage. Mais cette technique narrative ne sera que l'une des formes utilisées dans cet essai.

En effet, l'intertexte dans *The Atlantic Sound* (2000) est dense : il provient de recherches historiques, de citations littéraires, d'interviews, ou encore de coupures de presse, et, en conséquence, les échos des voix actualisées par les textes qui les relient sont comme démultipliés. Le « je » recouvre une multiplicité de sujets. Pour le lecteur, le voyage n'est donc plus seulement l'accompagnement d'un « je » qui se déplace géographiquement, mais l'écoute d'une multiplicité de voix asynchrones, invoquées dans ce qui apparaît comme une suite d'explorations de lieux de pèlerinage mémoriels. L'auteur explique ainsi à Renée T. Schatteman son retrait par rapport à l'utilisation du « je » auctorial :

And then I think, probably from about 2000 onwards, when I started to write for *The Guardian*, I wanted to somehow blend the style of *The European Tribe* which was a travel oriented narrative with something which involved library research and argument. I first went in that direction in *The Atlantic Sound*, when I was trying to both hit the road if you like, and take a library with me. When I wrote *The European Tribe*, I wasn't in a European atmosphere. I was doing some book reviews for newspapers and magazines, but I didn't really want to write anything that was an extended critical response. My writing was very much about me trying to find out where I was, and, at that stage in my life, I felt reasonably comfortable placing myself in the narrative. I was in that sense fearless about saying, « Here I am. » (...) That's why it was great for me to start writing for the *New Republic*, because I was writing scholarly responses that were sort of subjective but they relied greatly on objectivity and research. But, as I said, after 2000, I wanted to rediscover the personal pronoun again, but not lose, that analytic ability. So that's very much what *The Atlantic Sound* was about trying to reclaim, re-find, and rediscover the personal pronoun but not to lose the critical angle.²⁴³

The European Tribe (1987) était une exploration de l'Europe en prise directe avec le réel, non médiatisée, mais orientée par des axes de lecture balisés par des guides spirituels, pères/pairs, qui africains-américains ou européens, ont mené une réflexion sur ce que Nicholas Mirzoeff dénomme les effets de la visualité.

²⁴² Leonard Lopate, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips* [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p.73.

²⁴³ Renée T. Schatteman, « Caryl Phillips: Reflections on the Past Twenty-Five Years » [2006], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p.164.

Dans *The Atlantic Sound* (2000), l'auteur s'engage dans une exploration de la mémoire diasporique, à la première personne, mais en étant armé également d'un appareil critique lui permettant d'opérer une distance entre l'objet de l'observation et ses propres réactions face au réel. Et c'est bien ce désir de médiatisation, annoncé comme mode opératoire, qui entraîne la multiplicité des supports, et la multiplicité des voix que nous entendons au cours de ce voyage mémoriel. Akin Adesokan relève d'ailleurs cette remarque de J. M. Coetzee concernant la technique narrative de l'auteur : « Phillips has progressed from straightforward linear narration and uncomplicated realism to the complex shuttling of voices and intercuttings of narrative lines, and even forays into postmodern alienation effects »²⁴⁴. Les « effets d'aliénations post-modernes » sont bien un autre type d'écriture : celui de l'effet choral, par exemple, qui a été utilisé dans son roman *Crossing the River* (1993).

Ce récit d'exploration du monde de la diaspora africaine travaillant sa propre mémoire, se double ainsi de voyages dans le temps qui retracent successivement la mésaventure d'un marchand africain au 19ème siècle, l'histoire du Fort négrier de Saint Georges-de-la-Mine, « *Elmina Castle* », au Ghana, celle de Philip Quake, premier missionnaire africain, à l'oeuvre dans ce fort alors que le trafic d'esclaves bat son plein, puis l'itinéraire d'Africains-Américains retournés vers la Terre mère. L'essai s'ouvre auparavant sur une traversée de l'Atlantique, des Caraïbes vers la Grande-Bretagne, explore le Liverpool d'hier et d'aujourd'hui, en évoquant Elmina, au Ghana, de nos jours et durant l'apogée du trafic industriel de chair humaine, puis se tourne vers Charleston, aux Etats-Unis, avec des allers-retours entre le présent de l'écriture, et celui des années 1950/1960. L'exploration s'achève dans le désert du Néguev, à Dimona, en Israël.

Le titre, *The Atlantic Sound*, connote aussitôt l'Atlantique Noir, c'est-à-dire le lieu central du commerce triangulaire, également noeud géographique mémoriel qu'il envisage comme sa dernière demeure dans *A New World Order*²⁴⁵ (2001). Il évoque également les sons de l'Atlantique Noir tel que définis par Paul Gilroy, constitués des dits, gestes et arts générés par ces déportés d'Afrique et leur descendants, mais également les voix noires disparues en son sein lors du Passage du Milieu. C'est le son de l'Histoire qui se propage, comme Derek Walcott l'évoque dans son poème : « The Sea is History » : « and in the salt chuckle of rocks/

²⁴⁴ J. M. Coetzee cité par Akin Adesokan, « Imaginary Citizenships », in *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, ed.: Patrick McNaughton, Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 168.

²⁴⁵ Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002, p. 304.

with their sea pools, there was the sound/like a rumour without any echo/ /of History, really beginning. »²⁴⁶ On peut donc également voir dans le titre le désir de sonder figurativement l'océan, un désir d'Histoire.

Le prologue, « Atlantic Crossing », est le court récit sur une vingtaine de pages, du voyage de la Guadeloupe vers Douvres, à bord d'un cargo bananier. La motivation du voyage est tout d'abord mystérieuse. L'auteur s'interroge d'ailleurs sur les raisons poussant quiconque à entreprendre un tel périple:

Back in my cabin I begin to wonder why anybody would willingly subject themselves to serving time on a ship that is primarily designed to carry cargo not human beings. Presumably the only reasons to travel in this fashion are because (a) it is cheap; (b) you have nothing else to do; and (c) perverse curiosity. But even if all three reasons are applicable, such journeys can only be made tolerable by companions of some kind *and* a purpose. (17)

Les seules motivations en seraient donc le moindre prix, une certaine oisiveté ou une curiosité malsaine. En effet, la question du motif, « *purpose* », qui le lance dans cette aventure sur un navire mieux équipé pour le transport de marchandises que d'êtres humains, est éclairée par ce que le mot « cargo » dénote. Il possède une résonance car il a également désigné le matériel humain, esclavagisé, et rappelle la réification du Noir transformé en marchandise.

L'expression « *perverse curiosity* » est paradoxalement ce qui est opposé aux personnes voulant revenir sur l'histoire de l'esclavage, car on leur reproche de vouloir culpabiliser la société toute entière. L'auteur ajoute que la compagnie, ou le projet, sont les seuls adjutants possibles d'un tel périple. Cependant, la mise en relief de la causalité par la coordination « *and* » en italique: « *companions of some kind and a purpose* » souligne que ce voyage a un but mémoriel, et que, par comparaison, le Passage du Milieu, la déportation esclavagiste, a été vécu sans que les déportés, isolés, aient eu la moindre idée de leur destination ou d'un but.

Le titre renvoie donc au trauma de la déportation hors d'Afrique. Il évoque également le déplacement migratoire, sous la pression des forces économiques mondiales, qui s'accompagne du questionnement quant à la terre d'accueil, avec la certitude d'avoir quitté le foyer premier. L'on s'aperçoit, à la lecture de l'essai, qu'il dessine une variété de parcours diasporiques qui ont emprunté l'océan. Dans ce parcours dessiné, des Caraïbes, vers l'Europe, puis de l'Europe vers l'Afrique, les Etats-Unis, et Israël, Caryl Phillips retrace avec ampleur la

²⁴⁶ Derek Walcott, « The Sea Is History ». Disponible sur <http://www.poemhunter.com/poem/the-sea-is-history/>. Consulté le 27 août 2014.

destinée de la diaspora africaine, mais aussi la façon dont elle est inscrite indissociablement au coeur des sociétés européennes et nord-américaines avec pour moteur les lancinantes questions de l'appartenance, du point aveugle des origines et de la quête incessante d'espaces de liberté. La dimension pédagogique est apparente dans ce que Caryl Phillips va nous donner à découvrir, en appelant ses lecteurs, compagnons de route, à déchiffrer dans le réel les signes de l'Histoire tue. Caryl Phillips a déclaré que *The Atlantic Sound* (2000) était étayé, comme ne l'était pas *The European Tribe* (1987), d'un appareil critique lui permettant de s'effacer davantage dans ces voyages mémoriels qui le composent²⁴⁷.

Nous y retrouvons la qualité performative de l'écriture de Caryl Phillips qui était déjà présente dans *The European Tribe*, c'est-à-dire la mise en jeu personnelle de l'auteur dans sa quête. L'écriture de Caryl Phillips est ainsi marquée d'un désir d'intervention sur le réel, par l'entreprise d'écrire, ce qui est remarqué par le critique américain Greg Tate : « Everybody, or at least everybody Black and conscious, talks about the Middle Passage, but nobody ever does anything about it. In *The Atlantic Sound*, noted Black British novelist Caryl Phillips endeavors to prove himself an exception to the rule.²⁴⁸ » Cette volonté performative est également notée par Elena Machado da Saez :

To see these ghostly remains while others, blinded by historical amnesia and materialism, do not, produces an educating mission and a pessimism about humanity and the future of equality within a new world order. There appears to be no exit from this repetitive cycle of history and violence. The hyperconsciousness of Phillips's migrant persona brands him as an outsider to the present.

Si Caryl Phillips laisse bien percer désapprobation muette ou scepticisme lors de certaines rencontres, il n'en est pas moins impliqué.

La volonté pédagogique tient de la foi en l'avenir, l'« hyperconscience » dont fait montre Caryl Phillips selon E. Machado da Saez, évoquant la double lecture constante et systématique du réel qui la transforme en écriture, par essence, palimpsestique, ne peut qu'être gage d'un activisme en prise avec le réel, et avec une foi en l'avenir. Par ailleurs, Caryl Phillips admet dans un entretien, que ses parents avaient voyagé sur un navire de ligne et non un cargo.²⁴⁹ Nous sommes donc de nouveau en situation expérimentale, dans une visée à la fois mémorielle, et journalistique, ce qui ajoute une autre dimension à ce voyage. Il s'inscrit

²⁴⁷ Renée T. Schatteman, « Caryl Phillips: Reflections on the Past Twenty-Five Years » [2006], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p.164.

²⁴⁸ Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris: Le Seuil, 1952.

²⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 68.

également dans un retour sur la mémoire littéraire, puisqu'il rappelle l'entreprise de V.S. Naipaul qui, dans *The Middle Passage* (1962), revient sur l'expérience caribéenne de l'esclavage et de la colonisation sous influence française, hollandaise, britannique et espagnole.

II - 3 - 1 - « Atlantic Crossing » : le courage de l'exil

Dans le Prologue intitulé « Atlantic Crossing », l'auteur, embarqué en Guadeloupe, vogue vers la Grande-Bretagne, et préfère la solitude, au point de finir par dormir durant la première partie de la journée, et prendre ses repas dans sa cabine. Il se place donc progressivement en marge, en périphérie, et observe ainsi lieux et personnages, son regard seul permettant de mettre en lumière les idiosyncrasies des lieux et des hommes. Les compagnons de voyage sont loin d'être des compagnons d'élection : deux couples d'Allemands peu communicatifs qui ont développé une inimitié tenace, un couple d'Anglais nostalgiques de l'Empire, un Américain et un Britannique esseulé. Le navire est manoeuvré par quatre Allemands, dont un commandant de bord et ses trois officiers, ainsi que par un équipage birman. On a donc sur le vaisseau une représentation figurée du monde post-colonial qui comprend des européens et des représentants des Etats-unis, des Caraïbes et de l'Asie.

L'itinéraire du navire cargo va permettre de souligner le devenir de ces poussières d'Empire que sont les Caraïbes et de dresser un constat de la situation de déréliction dans lequel certains de ces lieux se trouvent. Parti du Connecticut, Caryl Phillips a été choqué par la présence du cadavre d'un homme terrassé par une crise cardiaque que les passagers contournent sans autre façon : « passengers stepped nonchalantly around his body » (5) pour atteindre leur avion lors du changement à Porto-Rico pour rejoindre la Guadeloupe. « There was no sign of any relatives, and his white, translucent skin reflected what little light there was in the terminal. The poor man's journey was at an end. » (5) Le décès de cet homme, semblable à un enfant dans la mort, « with a portable respirator stuck in his mouth like a child's pacifier » (4), est vécu comme anodin par les passagers, mais inscrit le roman sous le signe du trauma : « a short stopover that proved to be more traumatic than I had anticipated. » (4) Cet incident signale les affects entourant l'idée de départ de façon multiple : il connote l'irréversibilité du départ, l'inexorabilité du flux des voyageurs que la mort ne peut

interrompre, et l'isolement dans le voyage et dans la mort. Il est également une réflexion sur la vie comme voyage. Que cet homme soit blanc, et que sa mort soit notée avec compassion, ajoute une dimension ethnique à l'incident, et annonce également la thématique interraciale qui traverse l'essai, avec le choix du Juge Waring — blanc du sud des Etats-Unis, qui a contribué, pas ses décisions, à faire avancer la lutte pour l'égalité des droits civiques et est décrit comme un Juste. Elle rappelle également les voyages vers la mort que sont certains roman comme ceux d'Emily et de Cambridge dans *Cambridge* (1991), ou de Gabriel dans *A Distant Shore* (2003).

La suite de la traversée en cargo va permettre de dresser une image contrastée des Caraïbes, en partant des îles françaises que l'auteur perçoit comme occidentalisées et commercialisées à outrance. Leur prepapackaging touristique, qui n'inclut pas de rencontre avec la population locale, et leur réduction au rang de produit sont soulignés par une allitération en « b »:

On the other side of the channel is the tourist port where three huge ships, with decks tiered like wedding cakes, have already disgorged their passengers into a world where there are telephones and shops to cater for their immediate needs, and only a short ride away a whole tourist infrastructure of beaches and bistros and bars.(6)

Les touches rapides décrivant la Guadeloupe permettent de brosser le portrait d'un lieu caribéen attaché à ses liens avec l'Empire français.

Un Créole guadeloupéen: « a tall light-skinned Creole » (3) le reconnaît aisément : « One of the problems of the French Antilles, he says, is that we sometimes know Europe better than our own neighbours. By Europe, I take he means France. He looks at me and nods, aware that I may, in some way, be reproving him. » (3) Caryl Phillips amène son interlocuteur à reconnaître sa conception de l'Europe réduite à un seul pays : les liens évoqués avec l'Europe sont d'abord et avant tout des liens avec la France, au risque même de ne pas reconnaître le droit à l'existence nominale:

I remember my initial shock on the short flight from Barbados to Martinique, when the stewardess passed around the disembarkation forms for passport control and I read question nine : Proposed length of stay in France? Both Martinique and Guadeloupe send deputies to the French Assembly, and theoretically at least, West Indians suffer no disadvantages for they are French. ²⁵⁰

La simple observation lui permet de noter l'existence d'une population fortement métissée.

²⁵⁰ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], New York: Vintage, 2000, p. 58.

L'auteur souligne ce qui perdure du fait de l'attachement indéfectible aux structures économique-sociales héritées de l'esclavage : l'existence d'une nette séparation entre les descendants des hommes déportés et ceux de leurs exploitants : « I had just gone for a walk on the beach and observed the French tourists tanning nicely in the morning sun. Among them moved the waiters and the beach boys who were all black, but French too. The people of Guadeloupe remain resolutely proud of the intimacy of their connection to Europe and Europeans. » (3) Le sarcasme est sensible dans la présence du mot « fierté » non loin d'une description qui souligne le caractère subalterne dans lequel est maintenu, sans grand espoir de changement, une grande partie de la population.

It was some years since I had last visited the French - as opposed to the English-speaking Caribbean, so upon arriving at Point-à-Pitre airport I found myself in a state of shock. The airport was positively glowing with cleanliness, the baggage trolleys required francs (which I had forgotten to acquire) and the taxi that whisked me toward my hotel, along well-paved roads, was a new Mercedes. Quite simply, I had forgotten that the French Caribbean is the First World in tropical clothes. (5)

Visant les Caraïbes francophones, l'expression : « the French Caribbean is the First World in tropical clothes », est une autre formulation du titre de l'ouvrage de Frantz Fanon: *Peau Noire, Masques Blancs*.²⁵¹ L'auteur est de passage et l'histoire de la Guadeloupe, alors que le navire s'éloigne, reste insondée : « in the distance the brooding hills keep their secrets. » (7)

Si l'on compare le traitement de ces îles francophones aux autres évoquées par la suite, elle apparaissent comme des îles à la population confisquée, dont les habitus ne transpirent guère au-delà de l'infrastructure européenne. L'auteur note par ailleurs que l'Américain du groupe se félicite de l'invasion de la Grenade par l'armée américaine sur une décision de Ronald Reagan, en Octobre 1983, ce que critique Kevin, l'autre passager britannique isolé. Les Caraïbes ont donc bien une importance sur la planisphère géopolitique du monde d'aujourd'hui mais ce qui est souligné ici est l'ingérence militaire d'une grande puissance dans les affaires intérieures d'un état qui tentait de se rapprocher du bloc soviétique. C'est un rappel indirect de la faiblesse politique des Caraïbes qui sera rappelée dans *A State of Independence* (1986).

Ce n'est qu'au onzième paragraphe, qui met fin à l'introduction de ce prologue, qu'il est répondu à l'interrogation sur les raisons de ce périple qui dès l'abord s'annonce difficile pour l'auteur : « Already, I am eagerly calculating how many days I will have to endure until I

²⁵¹ Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris: Le Seuil, 1952.

return to Britain. » (7) En effet, ce voyage est un pèlerinage, un voyage commémoratif semblable à celui entrepris par ses parents et lui-même alors qu'il ne pouvait qu'être transporté : « He was brought to Britain at the « portable age » age of four months. »²⁵² ce qui souligne la non-agentivité de l'auteur dans cette migration, passivité première qu'il souligne à de multiples reprises dans ses textes ou lors d'interviews.

Dans cet ouvrage qui traite de voyages entrepris sous des contraintes socio-économiques, ou plus politiques, Caryl Phillips souligne que ce retour, qu'il entreprend par voie maritime, vers la Grande-Bretagne n'est pas chargé de l'angoisse qui étreignait ses parents et leurs compatriotes appartenant à la Windrush Generation. Il sait ce qu'il va retrouver, et connaît la carte de son territoire dans lequel il s'insère avec aisance et rapidité — « whisk » — et qu'il s' imagine retrouver avec plaisir :

Before we have even hoisted the anchor I am longing to see the taxi in Dover that will whisk me towards the system formerly known as British Rail. And from Dover Priory station to Charing Cross, and from there a black cab to West London. For me this will be no Atlantic crossing into the unknown. I fully understand the world that will greet me at the end of the journey, but for West Indian emigrants of an earlier generation the Atlantic crossing was merely the prelude to a larger adventure — one which would change the nature of British society. (7)

Ce Britannique d'origine caribéenne se sait davantage intégré à la société britannique que la génération de ses parents, les Caribéens de la génération Windrush, qui l'ont transformée de façon essentielle.

Sa traversée n'est donc pas une aventure, mais un retour, au contraire de ces membres de la diaspora africaine, d'hier ou d'aujourd'hui, qui peuplent cet essai et qui voyagent avec angoisse, regrets, et souvent désespoir. Ce voyage est une forme de pèlerinage, car Caryl Phillips revient sur son propre voyage migratoire, enfant, et s'inscrit dans la lignée de tous les voyages diasporiques. Cependant, il cherche à établir une distanciation en mettant en avant son projet, ce qui est souligné par le mot « business » : « There is no note of lament to this departure, for this is strictly business. » (7) Caryl Phillips revient sur ce pèlerinage en ces termes dans l'entretien accordé à Charles Wilkins:

I basically just write what happened from the moment I got on the banana boat to the moment I stepped ashore in Dover. The anxiety of being alone, set adrift in the middle of the Atlantic is something that makes you appreciate the courage that it takes to migrate. For somebody from

²⁵² Maya Jaggi, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday 3 November. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Consulté le 27 février 2015.

any part of the world to migrate requires some courage but for somebody from Newton Ground, or from Dieppe Bay, or from Ottley's, a young person in their twenties to pack up their life, leave their friends, leave their families, leave everything they've known, to get on a ship and travel, often not in very comfortable circumstances across the Atlantic Ocean, and to not really know what they're going to encounter — because they've just listened to the BBC World Service in the rum shop on a stool at the end of the day — this requires a special courage. Such travelers are expecting to be welcome, they're expecting to be made to feel at home. They have a British passport in their jacket pocket, the one jacket they have. And then they arrive in London. And then they face the reality, and they have to soak up the betrayal that comes with colonial migration. It's a very profound thing, and it's something which should be part of the narrative of the life of this island because this island is full of brave people who made that journey.²⁵³

Malgré la distance entre sa situation et celles des migrants, Caryl Phillips souligne sa difficulté du voyage, et le courage nécessaire pour ce saut dans l'inconnu. Ce voyage est également un hommage à tous les départs des îles, à partir de bourgades caribéennes endormies, départs dont le trauma est inscrit dans la mémoire populaire diasporiques sous la forme de chants, comme *Jamaica Farewell*.

A cette mémoire du départ traumatique se surimpose inévitablement celle du départ de l'Afrique, qui est rappelé par la description de ce que l'on pourrait appeler une forme d'esclavage moderne alors que le passager américain s'inquiète de l'équipage birman qui travaille sept jours sur sept durant un an pour un repos de quatre mois au pays : « a pissy four months in Burma ». (8) Le commandant vient tempérer ces propos en faisant valoir que du point de vue birman, ces marins sont bien traités, puisqu'ils peuvent vivre comme des princes de leurs 50 dollars par mois.

Il dévoile cependant à quel point ces expéditions sont forcées, puisque le gouvernement birman ayant fermé les universités, les voyages au long cours deviennent une source de revenus convoitée pour des jeunes devant faire vivre leurs familles, leur défaut majeur étant leur sous-qualification. On assiste donc dans cet épisode à une conversation portant sur la survivance de l'exploitation commerciale de la main d'oeuvre la plus démunie, exploitation se rapprochant des conditions du travail forcé. Plus loin, les membres d'équipage birmans sont bien signalés comme une main d'oeuvre dont on fait peu de cas :

The Costa Rican barman tells me that last week while one of the Horncap's sister ship was docking, a rope that secures the ship to the quayside snapped and killed one Burmese crew member while another Burmese man lost his arm. And then the barman shakes his head as though the sad story does not have any contemporary meaning. It has already passed into history. (11)

²⁵³ Charles Wilkin, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips* [2002], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 124.

Ce voyage commémoratif se fait de façon mimétique sous le signe du mal-être.

Nombreuses sont les allusions à la dépression : « depression washes over me », « in despair », « punishing », « depressing time », et les corrélats objectifs du mal être : « vast unresponsive expanse of the sea », et « bleak sight » :

The next day depression washes over me, and come night, I find myself roaming the deck in an insomniac's daze. Earlier that day, I left the bar in despair as one of the German couples settled in for a third straight hour of Ludo. I wandered back to my cabin, but sitting on the edge of a single bed staring at the wall seemed a little too analogous to prison life.[...] Nighttime at sea is punishing.[...] This is the most depressing time, for as I witness the sun rising on the vast unresponsive expanse of sea and sky, the bleak sight only serves to remind me there is no prospect of land for days, that there is only the prospect of another day, and the undoubted difficulty of trying to endure another night. » (16)

Le voyage est long, ennuyeux, presque impossible à supporter. L'auteur s'est en effet interdit une traversée d'agrément afin de reproduire les conditions d'un voyage imposé. Que ce voyage ait été également traumatique pour ses parents est attesté par le silence qui l'a recouvert :

I mean that journey from the Caribbean to Britain that my parents undertook with me in the late forties is a journey that they've never really talked about, and I've asked them both together and individually over the years to explain why they left, what the actual physical journey was like, the sense of anticipation. But I think in common with a lot of first generation migrants, they somehow wanted to protect me in some way from the problems perhaps that were associated with migration, the sense of betrayal that they maybe felt when they arrived in England, so they've been quite silent about it. So I thought the only way that I could at least emotionally retrace it was by actually getting on a banana boat myself and going there.²⁵⁴

C'est ce trauma de ce premier déplacement vers la métropole, souvent vécu également comme le fruit d'une trahison, que relate, côté francophone, le documentaire de Jackie Bastide, *BUMIDOM, des Français venus d'Outremer*,²⁵⁵ trauma donc commun à l'époque à tous les Caribéens s'embarquant vers l'inconnu sur la foi de déclarations de propagande.

Les conditions de vie sur le cargo lui rendent le voyage difficilement supportable, mais on garde également en mémoire les passages forcés vers les Amériques dans des conditions atroces : « analogous to prison life. » (16) Caryl Phillips remarque que le Liberia, colonie fondée par des Africains-Américains, esclaves libérés pour échapper à la ségrégation raciale et revenir sur la terre de leurs ancêtres africains en 1822, est dorénavant une zone franche économique pour le commerce mondial. Mais qu'en est-il aujourd'hui de la liberté de sa

²⁵⁴ Leonard Lopate, « Interview with Caryl Phillips » [2000], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 67.

²⁵⁵ Jackie Bastide, « BUMIDOM, des Français venus d'Outremer ». Diffusion du 20 juillet 2014, sur LCP Public Sénat. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=oP3W7p17yvA>. Consulté le 11 Mai 2015.

population? Le cargo bananier flotte donc sous la bannière du Liberia, celle de la République du Costa Rica dont il pénètre les eaux, mais également celle de la compagnie bananière internationale Del Monte.

L'emprise des marchés économiques sur la politique des Caraïbes est ainsi soulignée :
« I look up and notice three flags flying proud and stiff. The Liberian flag, which is the flag of the country where the ship is registered; the Costa Rican flag, it being the tradition to hoist the flag of the country's water one is sailing; and finally there is a bright yellow flag marked 'Del Monte Quality Bananaen' ». (10) Cette emprise du marché international sur les Caraïbes sera également dénoncée dans *A State of Independence*. (1986)

Au Costa Rica, les dockers sont frappés d'une anxiété certaine : ils sont payés à la pièce, et attendent du travail. La même scène se répètera au Guatemala avec mention d'une pression supplémentaire sur l'équipage birman qui est mis en concurrence directe avec la force de travail locale :

[...] I look down at the now familiar sight. Three dozen men in sweat-stained vests sit on their haunches looking up at the ship, hoping for work, ready to load all night if necessary. [...] The crew are visibly tense for they clearly understand that the captain means business. For the first time I hear raised voices among the crew so I decide to go down. (12)

Ce sont des ouvriers précaires dans une ville frappée de plein fouet par les catastrophes naturelles propres aux Caraïbes : « After an hour wandering about the town centre, I decide that Limon is little more than a dismal, down-at-heel Caribbean coastal port which is evidently still trying to recover from the devastating earthquake of 1991. » (10) L'auteur note que la population de cette ville modeste, qui est pourtant le port le plus important du Costa Rica, est à elle seule un résumé de l'histoire de ce pays hispanophone : « black, Hispanic, and Indian » (10) dont il indique de façon peu amène qu'elle ne cherche guère à améliorer sa condition : « most of whom seem to be idling the day away assiduously not looking for work. » (10) Cette phrase pourrait laisser penser que l'auteur partage certains préjugés selon lequel les chômeurs, qui plus est les chômeurs caribéens, ne recherchent pas vraiment du travail. Caryl Phillips est-il parfois gagné et vaincu par des visions stéréotypées européennes?

La culture musicale du pays lui semble de même importée, car le reggae est né dans une île voisine, la Jamaïque : « The show featured 'Dady Banton, Ragga by roots, Rut by Nature, Weked Boys, Getto Fabulous and the Jamming Discomovil', none of which seem particularly Costa Rican to me. » (10) C'est par le capitaine allemand que l'on apprend pourtant que la

population de Limon est pour une large part, d'origine jamaïcaine, car ce sont des ouvriers jamaïcains qui ont construit le réseau ferré reliant les côtes Atlantiques et Pacifiques du Costa Rica au 19ème siècle, et s'y sont ensuite installés, en s'hispanicisant. Un mouvement de retour aux racines les touche en ces années 2000 : les groupes de reggae du Costa-Rica sont donc bien légitimes.

La génération la plus jeune originaire de Jamaïque cherche d'ailleurs à se réappropriier ses racines, tout en luttant pour une reconnaissance de la part de ses compatriotes hispanophones plus aisés : « The captain points out that it was not until 1970 that the Jamaicans were allowed to buy the more desirable property in the hills. He sneers, then gestures in the direction of Limon. 'Fucking banana republic'. » (11) C'est l'une des instances où les observations de Caryl Phillips, qu'il reproduit fidèlement, contrarient son propre discours, phénomène qu'a souligné Akin Adesokan²⁵⁶.

Parlant d'un Africain-Américain que Caryl Phillips rencontre au Ghana, et de Stephen, son guide à Liverpool, Akin Adesokan remarque en effet que le soin mis par l'auteur à garder une distance journalistique, et à ne pas laisser transparaître de jugement, hors ironie, laisse le champ libre à la parole des personnes interrogées, dont la force du discours recouvre parfois la voix de l'auteur et va même jusqu'à la contredire:

In order to manage this paradoxical insistence on individuality in the midst of conflicting affiliations, Phillips tweaks the forms of travel writing and autobiography to accommodate his diverse positions. Despite his skepticism about figures like Halevi and Stephen who identify with home (in Accra or Liverpool), Phillips uses a hybrid style that aligns historical narratives and fictionalized autobiography, expresses facts, and succeeds in saying things behind the author's back. Halevi's mission, for example, is informed by an abiding faith in the spiritual need for home. He is enthusiastic, and strikes the reader as interesting in spite of his interlocutor's best efforts. This is the paradox of the generic no-man's-land which *The Atlantic Sound* occupies. (Akin Adesokan, 153)

Ce décalage témoigne des positions parfois mal informées de Caryl Phillips, qu'il transcrit cependant avec honnêteté, mais le phénomène décrit, celui du retour aux racines par le son caribéen de l'Atlantique Noir relève bien de la thématique générale de l'essai, qui est celle de la négociation entre le lieu de vie et la terre d'élection. Ce phénomène est également un hommage à la plasticité, à la faculté de réinvention de soi sans reniement rencontrée chez les membres de la diaspora.

²⁵⁶ Akin Adesokan, « Imaginary Citizenships » in *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, ed. Patrick McNaughton, Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Le développement de l'Amérique Centrale sous le contrôle de consortiums américains, ou de latifundiaires sud-américains, s'est effectué à la sueur des travailleurs des Petites Antilles qui, très tôt, ont dû émigrer pour assurer leur subsistance et celle de leurs familles. Ce fait est également signalé dans *The Final Passage* (1981), premier roman de Caryl Phillips, où il est rappelé que la main d'oeuvre qui a creusé dans des conditions extrêmement périlleuses le canal de Panama de 1880 à 1914 est largement d'origine caribéenne. Ce qui est mis en lumière ici est l'exploitation des Caribéens noirs par les descendants des colons européens et le long ostracisme dont ils ont été l'objet. La description de la soirée à terre est un témoignage de la précarité de la vie des ressortissants de ces caraïbes îliennes ou continentales.

La mondialisation des échanges rapproche les économies mais également les expériences vécues par les sujets postcoloniaux et toujours subalternes. Le manque de protection sociale, la prostitution infantile et le racisme sont communément admis dans un univers en déliquescence morale et sociale. Caryl Phillips, lui, décide de rester seul à sa table, ne voulant pas rejoindre ses trois compatriotes britanniques, car agacé par la façon dont l'une met en avant la quintessence de l'anglicité, pureté de l'accent et révérence affichée envers la famille royale britannique : « She leans over and remarks on « the wonderful purity of Elizabethan English », and then casually inquires if any of the Germans have ever been to Stradford. The Germans look puzzled. » (6) Les réminiscences d'un passé impérial sont toujours présentes : « She is a woman with a distinct memory of an imperial past which precedes this late twentieth-century mess. » (14) Plus loin, lors de la célébration de l'entrée dans les eaux de l'Atlantique, un toast est donné en l'honneur du régime birman et de l'ancien pouvoir colonial qui l'a porté au pouvoir. La moitié de l'équipage birman et Caryl Phillips se retirent alors : « At this point, half the Burmese crew get up and walk out. I too quickly retreat to the solitude of my cabin as I realize that free beer is no compensation for hypothermia. » (16) Les raisons données pour son départ sont sans doute destinées à masquer le rejet de l'idéologie néo-colonialiste.

Les Caraïbes continentales apparaissent ici comme sous l'emprise d'un coma éthylique, alors que l'Amérique du Sud dans les souvenirs du capitaine témoigne de la persistance de sympathies pour l'idéologie nazie. Ces Amériques sont des zones dépeintes comme souffrant de tous les maux hérités de l'esclavage, du néo-colonialisme, et des dérives nazies. Pour Caryl

Phillips également, les tropiques sont tristes, et le départ du Guatemala va marquer le début de sa traversée de l'Atlantique. L'histoire, racontée par le capitaine, de ce second qui s'est suicidé sans songer à commettre son acte dans sa salle de bain, plutôt que dans son carré, afin de faciliter le nettoyage, est un autre rappel de la difficulté de la traversée de l'Océan dans un cargo : « Adopting the tone of a bored tour guide, he confirms that the ship's officers are trained to deal with minor accidents such as the loss of fingers. However, the suicides are the worst, and they are always related to depression. » (18) Comme remarqué dès les premières pages de l'essai, les voyages sont loin d'être anodins, même pour ceux dont c'est le métier : l'ancrage est bien une nécessité vitale, et les voyages forcés sont donc soulignés comme d'autant plus traumatisants.

Cuba revient alors dans la conversation à propos d'une cage de fer, « The Horncap Hilton », située dans la cale, cage où sont enfermés les passagers clandestins, de peur qu'ils ne cherchent à s'échapper. Ce sont surtout les Cubains qui sont coutumiers du fait, et qui doivent y être enfermés en raison de l'absence de personnel en nombre suffisant pour les surveiller : « During the day, they can be treated « properly », but at night, when only two officers and one crew member are on duty, the stowaways have to be locked up in the « Hilton ». Having shared this information with me, the captain looks at his watch and offers to buy me a drink. » (19) Cette anecdote rappelle l'existence de Cuba, une tentative caribéenne d'échapper au système économique occidental et capitaliste, régime auquel, jusqu'à peu, beaucoup de bénéficiaires ont malgré tout souhaité se soustraire.

Elle est également un rappel surprenant de la survivance au 21^{ème} siècle de pratiques punitives moyenâgeuses, et de la traversée, dans des cales prisons et mouiroirs, des déportés africains prisonniers du commerce esclavagiste, pratique dorénavant réservée aux candidats à l'émigration. La solitude recherchée par Caryl Phillips, « the splendid isolation » (18), qui lui permet d'éviter ses compagnons de bord, le pousse à observer un couple d'oiseaux migrateurs, ou un banc de phoques, jouant de concert. Il se reprend à songer à une conversation avec sa mère où il lui demande de se remémorer sa traversée de l'Atlantique en 1958, en provenance de Saint Kitts et Nevis.

Il comprend alors que ce qu'ont ressenti ces voyageurs migrant vers l'inconnu, c'est la solitude : « As I continue to stare at the porpoises playing in the strong light of dawn, I now know how she and all the other emigrants felt as they crossed the Atlantic; they felt

lonely. »(20) Revenant sur ce voyage, qui s'est réellement prouvé difficile pour l'auteur, celui-ci s'étonne encore de l'avoir initié : « It was the loneliest, most kind of traumatic, isolated thing that I think I've ever done. (...) It was bizarre and ludicrous. »²⁵⁷ Caryl Phillips cherche donc de façon performative à lier ses projets d'écriture à sa vie diasporique. Se pensant détaché, il prouve cependant qu'un voyage à travers l'Atlantique a bien un coût affectif.

Anticipant les falaises de Douvres, Caryl Phillips commémore également l'arrivée et l'accueil de tous ces émigrants des Caraïbes se rendant vers la mère patrie, vers un nouveau monde :

Well, my mother told me hat every night before dinner, and she was not by any means from an affluent family — I was born in a rum shop, her family were rum shopkeepers in a small village — but every night before dinner her father made them stand while he wound up the Victrola and played Land of Hope and Glory, so you can imagine the sense of expectation which she carried in her heart.²⁵⁸

En dépit de cette relation à la mère patrie qui se révélera cruellement défailante, et alors que les côtes anglaises se profilent, Caryl Phillips se reconnaît chez lui en entendant les voix de la BBC : « The radio is tuned in to the local station and after so long at sea, it is comforting to hear a « BBC » voice. » (21) C'est pourtant à ce moment que Kevin, Britannique, lui rappelle qu'il reste toujours l'étranger de quelqu'un : « 'Look,' he says, 'it's black out there just like your country.' The captain puts his glass of soda water back on to the bar with a clatter. He is going to say something to Kevin, but I quickly raise an eyebrow to let him know that it is not necessary. » (21) Comme nous l'avons vu dans le chapitre portant sur *The European Tribe* (1987), la pratique raciste consiste à subsumer le Noir et sa culture à une couleur, contextualisée de façon négative.

Cette remarque ne lui enlève pas le sentiment d'être rentré chez lui : « On this bleak late winter's morning, I am happy to be home. » (21) L'auteur prend alors soin de préciser ce en quoi son arrivée diffère de celle de la génération de ses parents, il y a quarante années de cela. Espoir et appréhension de l'inconnu sont remplacés par un sentiment d'appartenance, de possession. Et ces acquis ne peuvent être abolis par les opinions xénophobes visant à réduire à

²⁵⁷ Leonard Lopate, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips* [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p.68.

²⁵⁸ *Idem.*

néant cet ancrage dans la nation britannique. Caryl Phillips s'en retourne en Grande-Bretagne, non pas en nouveau venu, mais en Britannique à part entière.

Et s'il y a un nouvel arrivant, il ne peut s'agir que du navire : « I have travelled towards Britain with a sense of knowledge and propriety, irrespective of what others, including my fellow passengers, might think. Finally, I will be able to get the taxi that will whisk me towards the station. Overhead, gulls wheel and circle as though inspecting this new arrivant; the ship that is, not me. » (22) Jacqueline Nassy Brown²⁵⁹ a d'ailleurs noté le sentiment d'appartenance souligné dans ce passage :

In view of the historical exclusion of Black people from both Britishness and especially Englishness, he uses the symbol of place — the iconic white cliffs of Dover which, for Britons, mark homecoming — to constitute his identity as British. To be clear, that passage is a performing of English culture, even though it is British identity that place produces in Phillips's case. (265)

Le sentiment d'appartenance, bien que Caryl Phillips le nuance sans cesse, est bien présent.

II - 3 - 2 - « Leaving Home » ou demande de réparation à Liverpool

The Atlantic Sound est donc défini dans son prologue comme centré sur la question de l'appartenance du sujet caribéen britannique à la nation, et de la définition de l'espace que l'on peut nommer sien. Les trois parties de l'essai vont aborder de trois lieux différents, Grande-Bretagne, U.S.A et Israël, la question des origines, et chercher à cerner de quoi procède ce questionnement, en repartant à l'origine historique de cette diaspora, à savoir l'industrialisation du commerce d'êtres humains en provenance d'Afrique. Je m'intéresserai particulièrement à la Grande-Bretagne.

Dans la première partie, intitulée : « Leaving Home », Caryl Phillips fait découvrir en quoi l'histoire de la ville de Liverpool est liée de façon indissociable à l'esclavage. Caryl Phillips rappelle dans un entretien le rôle capital de cette ville : « The city of Liverpool alone controlled three-fifths of the European slave trade. »²⁶⁰ En suivant l'itinéraire de John Ocansey, le fils d'un marchand ghanéen, venu à la fin du 18^{ème} siècle à Liverpool réclamer

²⁵⁹ Jacqueline Nassy Brown, *Dropping Anchor, Setting Sail: Geographies of Race in Black Liverpool*, Princeton: Princeton University Press, 2001.

²⁶⁰ Leonard Lopate, «Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips* [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 69.

sans succès à la justice britannique les biens dont son père a été floué, puis en cherchant à retrouver dans le Liverpool d'aujourd'hui les traces de ce passé, Caryl Phillips réinscrit l'existence de ces hommes et femmes fantômes dans l'espace urbain moderne en leur rendant hommage, et en mettant en lumière les traces des richesses produites par l'exploitation de leur sang. Alors que le prologue relevait davantage de la littérature de voyage, « *Leaving Home* » utilise les techniques de la creative nonfiction c'est-à-dire l'utilisation de faits véridiques dans un environnement littéraire, comme l'avance Lee Gutkind :

The words « creative » and « nonfiction » describe the form. The word « creative » refers to the use of literary craft, the techniques fiction writers, playwrights, and poets employ to present nonfiction—factually accurate prose about real people and events—in a compelling, vivid, dramatic manner. The goal is to make nonfiction stories read like fiction so that your readers are as enthralled by fact as they are by fantasy.[...] Scenes and stories are the building blocks of creative nonfiction, the foundation and anchoring elements of what we do. The stories or scenes not only have to be factual and true (You can't make them up!), they have to make a point or communicate information, as I have said, and they have to fit into the overall structure of the essay or chapter or book. It is often a daunting task. But it's essential.²⁶¹

Conformément à cette définition, le périple de John Ocansey qui quitte son Ghana natal le 28 avril 1881 afin de représenter son père, William Nahr Ocansey, face à un commerçant véreux, est minutieusement relaté, et comprend portraits, descriptions, narration et scènes dialogués.

Ce récit va être entrecoupé de rappels historiques et économiques sur les liens historiques entre Liverpool et l'Afrique basés sur le négoce de l'esclavage. Quant à la véracité des scènes, l'auteur s'en est expliqué lors d'une interview concernant *Dancing in the Dark* (2005) : « So it [the lack of material] left a sort of gaping hole in the life where a novelist could imagine those quiet, interior moments that perhaps might cause a problem for a biographer but create a challenge for a novelist. »²⁶² A partir d'un travail de documentation conséquent, il s'agit de recréer un univers qui reste dans les limites du plausible tout en exploitant une liberté créative. Caryl Phillips s'appuie ainsi sur le journal de voyage de John Ocansey pour évoquer la ville de Liverpool d'alors.

Il remarque lors d'un entretien les similitudes entre ce Ghanéen et le jeune habitant de Leeds qu'il était et commente la réification du Noir dont les traits sont objets de curiosité, et

²⁶¹ Lee Gutkind, « What is creative nonfiction? ». Disponible sur <https://www.creativenonfiction.org/what-is-creative-nonfiction>. Consulté le 15 août 2014.

²⁶² Michael Krasny, « Caryl Phillips », from KQED's Forum, October 17, 2005, a production of KQEF Public Radio, San Francisco, California, Michael Krasny, Host. [2005], in *Conversations with Caryl Phillips*, [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 151.

donc échappent au sujet, qui dépossédé de lui-même ne sait plus où s'arrête l'intérêt, et où commence « la curiosité malsaine » :

And John Ocansey wrote a book actually, which had been long, long, long out of print but I found a copy of it at the British library and read it and it was full of strange details about this lonely young black man in his twenties wandering around Liverpool, people touching his hair, wanting to touch his skin, being curious about him. And I sort of empathized with him in many ways because it reminded me of how I felt growing up in Leeds, which is only fifty miles away from Liverpool, as a young boy. The curiosity on the streets. The lack of understanding of where you come from, and this idea that sometimes people staring at you is not hostility, it's simply curiosity, and having to figure out when curiosity stops and hostility begins.²⁶³

Il est troublant de remarquer que l'expérience de l'extranéité reste immuable, à des siècles de distance.

Cette note permet à Caryl Phillips de révéler l'existence d'une capacité cognitive à développer pour survivre : être à même de décrypter le début de l'hostilité raciste à son rencontre. La recherche orientée sur le passé esclavagiste de la ville y gagne encore plus de légitimité puisqu'elle révèle les constantes liées au regard sur l'Africain diasporique et aux stratégies à mettre en place pour s'en protéger. Un autre trait plus spécifiquement littéraire, un « effet postmoderne » comme l'a remarqué J.M. Coetzee, cité plus haut, repose sur l'introduction de manière chorale de la voix de William Nahr Ocansey, sous la forme d'un commentaire à la troisième personne, qui accompagne l'odyssée de son fils, dans le premier paragraphe de la section « Leaving Home ». (23)

Cette voix est un marqueur de passage entre ce qui était encore dans la première section de la littérature de voyage, et la *creative fiction* comme la définit Barbara Lounsberry dans *The Art of Fact* : « Verifiable subject matter and exhaustive research guarantee the nonfiction side of literary nonfiction; the narrative form and structure disclose the writer's artistry; and finally, its polished language reveals that the goal all along has been literature. »²⁶⁴ Le personnage « The African » possède en effet une dimension chorale, car son histoire est narrée au présent sur un mode récitatif, offrant le résumé de ses espoirs, le plaçant en butte à la moquerie de ses compatriotes, lui qui a voulu traiter avec l'homme blanc, d'égal à égal, récitatif qui s'achève sur le mot « grief ». Il connaît lui aussi des déboires dans son commerce

²⁶³ Leonard Lopate, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips* [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 69.

²⁶⁴ Barbara Lounsberry, *The Art of Fact: Contemporary Artists of Non-Fiction*, New York: Greenwood, 1990, p. xv.

avec « the white man », tout comme d'autres Africains avant lui, mais dont il s'est dissocié : les déportés, objets du négoce.

Le mot générique « African » donne à ce paragraphe un statut allégorique qui fixe dans le temps l'inégalité intrinsèque et l'impossibilité, à cette époque, de rapports sains entre Africains et Européens. Il souligne les dangers d'une assimilation collaborationniste qui fait fi de l'esclavage de ses semblables. Quatre extraits de ce paragraphe viennent ainsi rythmer ce chapitre, y faisant planer l'ombre implacable d'une défaite programmée. Cette technique chorale, qui fait entendre la voix du père, entremêlée aux récits de vie de son enfant, a été utilisée dans le roman de Caryl Phillips, *Crossing the River* (1993), et vient réaffirmer l'ancrage à proprement parler littéraire de l'oeuvre.

Ce point de vue africain sur le processus de colonisation à l'oeuvre, qui est pris entre expérience ancestrale, et acculturation — abandon des croyances ancestrales pour une foi importée qui n'est que peu de secours — est également souligné, et rappelle le roman *Things Fall Apart* (1958) de Chinua Achebe. Se dessine également une critique des échanges commerciaux entre Afrique et Occident. La section suivante : « Homeward Bound » va d'ailleurs apporter la condamnation de ce comportement par un Panafricaniste convaincu : « (...) and there are also many Africans who would prefer to deal with a corrupt American white man than an honest black one. They think that by doing business with a white, it somehow legitimizes their status, but they are wrong, my friend. » (147) Ce que l'on pourrait appeler également une parabole apparaît en italiques. Ses trois parties opèrent une pause dans le récit historique (p. 28, 40, 80) et ferment le récit en boucle, renforçant la dimension d'exemplarité par ce caractère réflexif.

On peut remarquer que les deux dernières phrases : « Time passes. The white man is silent » de la première citation (p. 28) déclenchent le voyage de John Ocansey, et que ce silence sert également de lien avec la visite du Liverpool de 2000, introduite par une citation de Richard Wright tirée de *Black Power* (1954), et qui se termine par les mots: « (...) Along the sidewalks men and women moved unhurriedly. Did they ever think of their city's history? » (94) C'est donc bien sur le silence européen que travaille Caryl Phillips, le silence sur l'exploitation commerciale des esclaves, mais aussi le silence concernant leur histoire telle qu'elle reste pourtant lisible dans et sur les murs de Liverpool. L'auteur opère également un retour en arrière afin d'expliquer en quoi l'huile de palme qu'exporte William Ocansey, d'abord

introduite comme avantage en nature au bénéfice de marins portugais ayant travaillé sur des navires spécialisés dans le trafic d'esclaves, dès 1520, devient une denrée indispensable lors de la Révolution Industrielle puisqu'elle se révèle de plus en plus importante pour la production de savon et de bougies, puis en tant que lubrifiant pour la machinerie industrielle.

C'est donc l'histoire importante d'un entrepreneur africain visionnaire vaincu par le racisme institutionnel. Caryl Phillips jette d'ailleurs une lumière ironique sur l'esprit d'entreprise britannique et la reconversion des trafiquants d'esclaves de Liverpool en négociants d'huile de palme :

The great majority of William Narh Ocansey's trading was with the English port of Liverpool. The same Liverpoolian companies who, before the abolition, had been active in the buying and selling of human beings now exploited their experience and contacts in order that they might continue to trade in West Africa, albeit in a different type of local product. Liverpool traders exported the same combination of hardware and trinkets that had served them well during slavery — namely guns, strong liquors and textiles- and they soon established a virtual monopoly in palm oil for their enterprising city. (25)

La reconversion après l'esclavagisme se fait de façon lisse. Pour le lecteur, un lien s'établit lentement entre les voyageurs de la diaspora noire à travers les âges et leurs lieux de vie : qu'ils soient Caryl Phillips, les parents de l'auteur ou John Ocansey, le point commun est l'impossibilité, en raison des objectifs du départ donnés comme positifs, de communiquer l'impact du trauma que représente simplement la réalité rencontrée : « Nights at sea were long and difficult, but John found solace in his faith. » (31)

Un second groupe diasporique est également présent en Afrique, c'est un groupe d'Africains-Américains ayant fui les rigueurs de la ségrégation nord-américaine pour fonder un nouveau pays, le Libéria. Une pique acerbe est toutefois décochée vers les membres de la diaspora africaine qui reproduisent les traits du colonialisme lorsqu'on lit les lignes suivantes : « [...] the model colony of Liberia which John knew to be the place that 'colored' Americans mixed freely with, and occasionally sought to dominate, the local people. » (33) Cette critique à l'égard de la supériorité supposée de ceux qui opèrent le retour à l'Afrique est également présente dans la section suivante de l'essai intitulée « Homeward Bound ».

Dans la description des réactions de John Ocansey apparaissent des éléments empruntés aux premiers récits noirs britanniques, puisque la fascination exercée par le mécanisme de l'horloge : « The mechanism which allowed the clock to strike by itself, unaided by any human hand, fascinated John. » (34) fait écho à l'inquiétude déclenchée chez Olaudah

Equiano, par le mécanisme d'une horloge, épisode relaté dans ses mémoires *The Interesting Narrative*, et cité dans *Extravagant Strangers* : « The first object that engaged my attention was a watch which hung on the chimney, and was going. I was quite surprised at the noise it made, and was afraid it would tell the gentleman any thing I might do amiss. »²⁶⁵ Caryl Phillips se place donc dans une continuité narrative noire britannique et s'en nourrit.

L'auteur souligne que le voyage n'est pas seulement une question de déplacement dans l'espace, mais qu'il implique aussi une adaptation, un remodelage cognitif mobilisateur :

At Tenerife, John was offered the possibility to disembark. As he wandered the streets he was amazed to discover that the houses and the public buildings, indeed the very streets themselves, were of a quality that he had never before seen. This was a world of great privilege and splendour, and only now did John realize how far he had travelled beyond his native Africa. In some ways, he understood that his true journey was only now beginning. (36)

Caryl Phillips entreprend alors un historique de la ville de Liverpool.

L'auteur critique l'eurocentrisme de la géographie de l'époque en mettant entre parenthèses les mots « new world » pour désigner le continent américain dans cette description du commerce triangulaire : « The second leg of the « triangle », or the « middle passage », involved the transportation of the captives to the Americas, where they would be sold to plantations owners either for cash or for a combination of cash and crops such as tobacco, sugar, cotton, coffee or any of the « new world » produce that was becoming fashionable all over Europe. » (40) De même, plus loin, la notion du foyer, du chez soi, est également remise en question lorsque les passagers, à leur arrivée à l'embouchure de la Mersey, à Liverpool, sont invités à emprunter une embarcation afin de rejoindre la terre et leur foyer : « in order that the twenty-eight passengers might disembark and reunite themselves with their 'home' ». (48) Caryl Phillips travaille ainsi sur les indices de décentrement puisque le point de vue adopté est celui des Européens.

Ce travail sur les points de vue aiguise l'attention du lecteur, et dans ce retour sur l'histoire, il y a également un réel effort de pédagogie puisque les rouages de l'esclavage industriel sont démontés et remis en perspective dans un tableau qui dépeint également la société de l'époque dans un effort réel d'exhaustivité. John se vit comme un étranger : « To John's foreign eyes », bien qu'arrivant dans le pays qui a pris possession de sa terre natale. Sa principale action est celle d'observer. Cet effort d'appréhension du réel par l'observation, est

²⁶⁵ Caryl Phillips, *Extravagant Strangers, A literature of Belonging*, London: Faber and Faber, 1997, p. 11.

souligné par les verbes de perception dans la description qui est faite de son attention aux nouveautés qu'offre la ville : 'having observed'(50), 'John gazed down', 'he turned again to the grand spectacle of the street, this time noticing', 'John also noticed', 'john observed', 'he was able to discern', 'John's attention', 'John also noticed'(51), l'unique outil d'investigation du réel à sa disposition étant le regard.

Le seul personnage blanc qui exprime un remords transmis, qui plus est, de façon transgénérationnelle, et effectue donc un retour critique sur l'Histoire, est le conducteur du fiacre qui achemine John vers sa pension. Cela permet à Caryl Phillips de s'engager dans un nouveau jeu sur les points de vue concernant l'esclavage, et la question du remords, par un jeu sur le champ lexical de la vision : « watched », « look for », « stared », « stared back », « did not notice » :

It appeared, from his troubled visage, that for the past few minutes, the driver had been thinking hard. Then he spoke again. 'My grandfather, he was in the Africa trade. Terrible thing,' he said, 'the way people was treated.' John watched as the man searched for his words. 'But you'll find that things have changed, you know. Folks around here don't look for difference.' John simply stared at this man, who stared back at John as though urging his passenger to absolve him of past sins. The man looked and spoke as though the weary memory of slave ships was lodged in his soul. A puzzled John quickly reached into his pocket and withdrew a coin, which he held out hopefully. But the carriage driver, lost as he was in his own thoughts, did not notice that payment had been proffered. He continued to stare at the middle distance and then, as though appalled by some new thought, he began slowly to shake his head.'(53)

Caryl Phillips laisse à penser dans ce passage qu'il y a une permanence du trauma, aussi bien pour les personnes objets de la déportation que pour les auteurs de ce génocide.

Cette mémoire est d'ailleurs également lourde à porter : « the weary memory » (52) En effet, le cocher indique qu'à trois générations de distance, l'horreur du trafic industriel d'êtres humains auquel a participé son grand-père, est toujours aussi prégnante et le hante également de façon profonde comme le montre cette métaphore : « lodged in his soul ». (53) Intéressante est la description de la réaction de John Ocansey qui est décrit comme ne comprenant pas les affaires du cocher : « John simply stared at this man who stared back at John » (52) et « A puzzled John » (53). John regarde le cocher tout d'abord avec incompréhension et pense que l'octroi d'une pièce de monnaie lui fera oublier son désarroi, qui ne peut donc qu'être feint ou superficiel. Sa réaction est toutefois expliquée par la complicité entre trafiquants européens et quelques familles africaines, dont la famille Ocansey. Le trafic d'Africains n'a pas troublé

outre mesure la famille Ocansey et c'est la raison pour laquelle John ne comprend pas l'émoi du cocher.

Caryl Phillips donne voix à des personnages blancs exprimant un point de vue né de l'empathie, correspondant à celui de Caryl Phillips. Ce choix de donner une voix jugée prépondérante à des personnages blancs dans *Cambridge avec Emily* (1991) par rapport à *Cambridge*, l'esclave, ou à Joyce dans *Crossing the River* (1993) par rapport à Travis, le G.I. américain, est condamné par Yogita Goyal en ces termes :

As a fairly acerbic and entertaining critic of war-torn English jingoism, Joyce uncovers the deceptions that constitute English identity, history, and nationality [...] The novel's black characters never conduct such an interrogation, remaining captives of the dominant systems of representation instead. » Joyce's critique of nationalism from within enables her to embody the privileged insider-outsider dichotomy of the critic of modernity so often championed by Phillips.²⁶⁶

Cette critique souligne le jeu du positionnement par le regard fondamental à l'écriture de Caryl Phillips.

L'indifférence africaine avait été également soulignée lorsque, dans la première partie de l'essai, le bateau de John quitte le fleuve pour atteindre l'Océan et gagner la Grande-Bretagne et qu'apparaît pour la première fois le nom d'Elmina Castle, la forteresse sur Cape Coast, un fort négrier construit par les Portugais, puis passé sous le contrôle des Néerlandais, et finalement des Britanniques. De chaque côté de l'impressionnante forteresse sont alignées d'élégantes résidences qui appartiennent non seulement aux britanniques, mais également aux dirigeants locaux africains : « These houses belonged not only to the British, who continued to rule the area, but also to the local African chiefs who, like John's father, had done well in this business of trading with Europeans. » (30) Les retombées de ce commerce lucratif sont donc, comme en Europe, également inscrites dans le paysage africain, non seulement sous la forme de lieux de détention, mais également sous celle d'hôtels particuliers érigés grâce au trafic de chair humaine.

Cette observation du sentiment de culpabilité, ou de son absence, concernant la mise en esclavage est un thème sur lequel revient Caryl Phillips dans ce voyage dans la diaspora noire qu'est *The Atlantic Sound*. A aucun moment John ne fera allusion à ce trafic. D'ailleurs, en présence d'un autre Noir de la diaspora, Abraham, venu des Amériques, employé comme

²⁶⁶ Yogita Goyal, *Romance, Diaspora and Black Atlantic Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 223.

veilleur, et marqué visiblement par son travail, il ne manifestera que gêne, honte et dégoût : « [...] who freely addressed them with an intimacy that shocked the two friends », « a disturbed John », « sensing John's discomfort », « John felt intensely ashamed of this Abraham ». (79) Sa condition de pauvreté est apparente, mais Abraham, ravi de la présence de deux congénères, « fellow 'Africans' », « brothers » (79), explique qu'il est originaire de New York et est prêt à engager la conversation. Comme son nom l'indique, cet homme figure l'ancêtre des Anglo-Caribéens, et Caryl Phillips observe les deux réactions présentes dans la diaspora, l'absence ou la présence d'un sentiment de communauté d'intérêt, de solidarité et de fraternité au-delà des différences de classe et d'origine géographique. Cette indifférence au sort des esclaves sera ensuite montrée comme étant toujours présente au Ghana, au vingt-et-unième siècle.

L'acculturation de John apparaît dans son prénom même, mais elle est faite encore plus prégnante par les principes inculqués, charité ou confiance en la justice des hommes, principes auxquels John accorde foi, mais qui sont bafoués devant ses yeux, sans qu'il s'engage dans une remise en question de ce double jeu : un paroissien lui enjoint de ne pas faire l'aumône afin de ne pas donner à un jeune enfant ou à ses parents l'occasion de boire davantage (65), et un autre frère en religion lui enjoint de rester en Grande-Bretagne jusqu'au jour du procès afin que justice soit faite (66). Il suit ces conseils alors qu'il a sous les yeux la démonstration du fait que ces mêmes croyants ne suivent pas la lettre des textes religieux censés les régir.

Le cynisme occidental est d'ailleurs l'un des thèmes de *Things Fall Apart*. De fait, contrairement à John, un ami africain du nom de Christian Jacobson, un nom nordique qui rappelle le nom européen de Gustavus Vassa donné à Olaudah Equiano, à qui un autre marchand a volé une somme, toutefois moins importante, choisit de quitter immédiatement la Grande-Bretagne, comprenant qu'il n'y a rien à attendre d'un séjour plus long. Le nom de l'ami rappelle l'importance de la percée de la religion chrétienne en Afrique et la perte des repères ancestraux qui l'accompagne. Les mentions d'abattement, de tristesse et de dépression sont alors nombreuses, renforcées par l'isolation et la sensation d'être maintenu dans une rôle de divertissement en raison de sa culture africaine :

Once they reached the minister's house, John and Christian were encouraged to sing a hymn first in English, and then offer some entertainment by singing in their native language, which they did to the great amusement of those present. In this way, the rest of the day passed quite

agreeably, although John began to feel the dark cloud of depression once more sliding over him.
(79)

Les avocats des deux parties s'étant entendus pour que les preuves montrant que le marchand britannique avait extorqué des fonds ne soient pas toutes produites (87), le négociant n'est condamné qu'à quinze mois de travaux forcés au lieu d'une condamnation plus terrible, alors que pour John, à la perte monétaire s'est ajoutée le coût d'un séjour de quatre mois en Grande-Bretagne, celui de la procédure, et un coût émotionnel : séparation des siens et décès de sa grand-mère en son absence.

Ce chapitre se termine de nouveau par la première partie de la parabole, et le mot « silent », le silence relatif de la justice anglaise, l'absence de compensation pour les torts causés qui viennent rappeler, à un autre niveau l'absence de réparations pour les torts causés par l'esclavage. C'est sur les conséquences de ce silence que Caryl Phillips va se pencher dans le post-scriptum qui suit, bien qu'il remarque dans un entretien que John Ocansey reçoit tout de même justice.

No, he doesn't get what he's come for, which is obviously, first and foremost, his father's money back, but he does get something else which is justice. He finds the man who swindled his father and in one of these strange, ironic twists of fate that often litter hidden corners of history, he triumphed in that he took this man to court and the English justice system upheld his case and the man went to prison.(70)

On peut tout de même noter que si la justice a rempli son rôle, ce qui est un triomphe pour l'époque reste relatif, le commerçant de Liverpool ayant été protégé au détriment de son partenaire commercial ghanéen. Ici encore, les données offertes par l'auteur semblent contredire, ou nuancer sa position. Ce que l'on pourrait appeler l'hypermédiatisation du récit par la multiplicité des points de vue organise dans le texte des espaces de signification qui semblent échapper à l'auteur, comme relevé plus haut.

II - 3 - 3 - « Postscript » : des gardiens de la mémoire à Liverpool.

Ce retour sur l'histoire se poursuit par un postscriptum, un volet concernant la ville de Liverpool telle qu'elle est vue en 2000 par Caryl Phillips. C'est également un voyage mémoriel qui commence par une description de la gare de Liverpool dont l'aspect gothique: « [...] a throwback to an era of Victorian expansionism when huge arches and long black

platforms were the norm », « Pigeons fly overhead darting in and out of broken windows », « crumbling grandeur » (94) a dès l'abord une allure diabolique : « the satanic quality of the station » (94). Caryl Phillips le formule ainsi lors d'un entretien : « [...] the whole of the industry, the whole of the industrial infrastructure, the architecture, the wealth, the civic wealth, the individual wealth in Liverpool was based upon trading with Africa, but particularly, obvious trading with human beings. »²⁶⁷ Jacqueline Nassy Brown remarque avec ironie que la ville vue par Phillips, est fantasmée : « In contrast to Britain, evoked through the magic cliffs of Dover, Liverpool's physicality is satanic (perhaps like its people?). Liverpool is a place apart; it has nothing to do with Britain, the North or Phillips himself. » (97)²⁶⁸ Les remarques sur la premier contact avec la ville sont cependant précises : taxi indélicat et non-intégration des Noirs dans les services locaux.

Contrairement à John Ocansey, Caryl Phillips est cependant impatient de découvrir la ville en sa qualité d'écrivain investigateur qui veut réaliser son programme : « As I am finally dispatched to my room, programmed key in hand, I realize that I am actually looking forward to my time in Liverpool. » (95) L'idée que se fait Caryl Phillips de Liverpool est également déjà construite par des images glanées durant son enfance, lorsque l'équipe de Leeds, dont est originaire l'auteur, jouait contre Everton, l'équipe de Liverpool, et que les actions des joueurs noirs de Leeds se faisaient sous les huées ou les jets de bananes. Everton fut la dernière des équipes de première classe à intégrer des joueurs noirs dans son équipe. Il se souvient également de ce jour traumatisant où renseignant des joueurs de Liverpool sur un footballeur de Leeds, il reçoit la réponse suivante : « Fuck off! We are scousers and we don't talk to niggers. » Il poursuit : « For many years afterwards, I was always careful to distinguish Liverpool from Manchester, or any of the other industrial cities. In my mind, Liverpool was a place to be avoided. A dangerous place. » (96) Le football, jeu fédérateur par excellence, est ici montré comme indicateur des préjugés et barrières raciales.

Caryl Phillips en retraçant l'histoire de la ville montre ses liens avec la violence : en 1985, le fait, pour l'équipe de Leeds, d'acquérir le célèbre John Barnes, joueur né à la Jamaïque, déclenche une vague de racisme qui choque au-delà de la ville. La même année, des fans de Liverpool participent aux événements qui provoquent la mort de 39 supporters

²⁶⁷ Lopate, Leonard, «Interview with Caryl Phillips», in *Conversations with Caryl Phillips* [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 69.

²⁶⁸Jacqueline Nassy Brown, *Dropping Anchor, Setting Sail: Geographies of Race in Black Liverpool*, Princeton: Princeton University Press, 2001.

italiens au stade du Heysel, en Belgique, et en 1989, 94 fans de Liverpool sont tués par un mouvement de foule à Sheffield. Sous Margaret Thatcher, Caryl Phillips note également que la violence, le taux de chômage, la pauvreté et la crise économique frappent Liverpool bien plus lourdement que les autres villes britanniques : c'est une ville brisée dont Caryl Phillips veut fait comprendre qu'elle est toujours sous l'emprise souterraine de la violence faite aux Noirs.

Ce qui déclenche la curiosité de Caryl Phillips est l'apparition dans les années quatre-vingt-dix d'une équipe d'Everton où jouent de nombreux Noirs sous la houlette d'un capitaine, de la même couleur de peau. Mais l'auteur reste sur ses gardes: « I did not recognize this suspiciously multiracial Liverpool. » (97) Ce changement est-il en effet le signe d'un réel progrès, ou simplement d'une concession au talent de ces nouveaux joueurs qui se trouvent être des Noirs? Le guide de la ville se nomme Stephen, un Anglo-Caribéen intéressé par l'histoire souterraine de Liverpool. Il a également produit un documentaire sur le Fort Saint-Georges-de-la-Mine, pour la BBC, car le combat de Stephen est également celui de Caryl Phillips, la lutte contre l'amnésie historique qui frappe l'histoire des Noirs en Europe.

Ce qui est intéressant dans la stratégie de Phillips, c'est son approche ethnographique et ethnologique de la question du Noir européen et de son rapport à son environnement social. De Stephen, il note que c'est un jeune homme qui malgré des qualités évidentes, n'est jamais allé à l'université, sans doute afin de gagner sa vie plus rapidement : « His passion is Liverpool's hidden history; its black history, and in particular the city's relationship to the slave trade. » (98) Stephen défend d'ailleurs contre un conseiller municipal de la ville le maintien du nom de Gorée pour une des rues de la ville car s'y trouve un Fort d'importance majeure pour la mémoire de l'esclavage, référence que ce conseiller trouve embarrassante pour la ville. (99) Le remplacement de ce nom par « The Lottery Way », référence à l'organisme chargé de gérer les grande causes nationales, serait une façon de cautionner l'amnésie historique qui prévalait déjà.

Aujourd'hui, cette recherche sur la ville de Liverpool oublieuse de son passé apparaît comme un moment dans la chronique de la lutte des Noirs britanniques pour reconstituer leur histoire et en sauvegarder les artefacts historiques les concernant, car grâce à la persévérance de certains, la ville s'est effectivement réconciliée avec son passé : un musée consacré à la mémoire de la mise en esclavage de ressortissants africains y a ouvert ses portes en 2007. Au

cours de la conversation, nous voyons C. Phillips déployer une stratégie d'observation et d'analyse comportementale à l'égard des natifs. Alors que Stephen se plaint de ce qu'à Liverpool, on refuse de revenir sur le passé et de reconnaître la présence des Noirs par sentiment de culpabilité, Caryl Phillips se montre sceptique et suggère que loin d'un sentiment de culpabilité, qui suggérerait une fibre morale, il s'agirait plutôt d'indifférence calculée ou de haine : « I wonder aloud if such people really do feel guilt, or if their discomfort is based on something else? Perhaps something as simple as curiosity? Or perhaps something as profound as hatred? I cannot be sure, but I suggest to Stephen that offering up guilt as a reason for their discomfort appears to be surprisingly generous. » (99) Stephen revient alors sur sa définition de la culpabilité: il assène alors que Liverpool est une ville ségréguée où Noirs et Blancs vivent dans des espaces distincts.

Caryl Phillips qui avait remarqué que deux hommes présents dans le bar lèvent les yeux à son passage cherche à raisonner Stephen : « Stephen eyes them as he takes his orange juice. 'You'd think they'd never seen black people before.' I suggest that perhaps they are not used to seeing black people in this particular hotel. » (98) Caryl Phillips se lance alors dans une expérience dans le cadre de cette recherche-action sur la diaspora africaine, car Stephen apparaît comme une personnalité en constant besoin de self-control, qui vit sous la pression européenne : « Stephen is wound up tight, like a metal coil. I have met young men like this before, intelligent men who exist in a liminal zone where the line between creativity and self-destruction is etched vaguely into the sand. » (100) Son expérience consiste donc à vérifier par une approche comportementale, avec observation et expérimentation, si ce qu'avance Stephen est vrai:

I listen to Stephen, and then I decide that I will order another round of drinks. I want to see if the two men will talk to me or even acknowledge me, as I walk by them to the bar. [...] I pass quite close to the two men, but although they stare, neither man actually says anything. [...] I walk slowly by the two men, but again they merely stare, put the drinks in front of Stephen, who looks at me, then across at the two men, then back at me. He shakes his head. (100)

Le jeu des regards voulus neutres, mais insistants, pour ces deux racistes, vise à ce que la personne ainsi regardée soit ravalée au rang d'objet. Cette observation des stratégies de dévalorisation par le regard est une nouvelle avancée dans le programme d'analyse du regard porté sur les Noirs européens.

Le paragraphe suivant commence par l'examen des vains efforts d'un jeune garçon qui s'évertue à maîtriser sa planche de skate-board. Caryl Phillips est clairement en position de voyeur : « I secrete myself in a shop doorway and watch him. » (101) ce qui crée un effet d'interrogation chez le lecteur, et bien que la conjonction « as though » indique une feinte : « I stare at him as though I have a vested interest in his success or failure. » (101), ce n'est qu'en fin de description que l'on s'aperçoit du fait que l'objet sur lequel ne cesse de buter la planche n'est autre qu'une statue dressée par la ville en hommage à un planteur : « the concrete base of a Liverpool City Corporation planter. » (101) Cette statue est un autre artifact du passé esclavagiste inscrit dans la ville. Le peu de cas fait de cette statue intéresse Caryl Phillips : planteurs et déportés sont également oubliés dans cette ville, bien que des monuments commémoratifs, sur lesquels la chape de l'oubli est également tombée, aient été érigés à la gloire des plus puissants.

Caryl Phillips approche alors un bâtiment, celui de la célèbre compagnie maritime Cunard, qui affiche sur sa façade le nom des multiples ports avec lesquels elle a fait commerce. Pour l'Afrique, un seul nom, « Africa » : « The word « Africa » leaps out at me. Ships to Africa. The multiple ports of this huge continent are represented by this one word. » (101). Le constat du regard réducteur de l'Occident sur l'Afrique est ainsi signifié : un seul mot pour un continent et ses 54 pays. Les docks apparaissent ensuite, docks de triste mémoire puisqu'ils étaient le lieu de départ et d'arrivée des bateaux négriers. Les points stratégiques du commerce triangulaire, à savoir le Salthouse Dock, et l'Albert Dock sont nommés. Le corrélat objectif de l'aube qui vire au gris à contrecœur indique le sentiment de rejet ressenti pour cette ville : « Morning is breaking. Another Liverpool day is about to begin. Never before have I seen a day brighten to grey with more undisguised reluctance. » (101) Caryl Phillips revient ensuite sur un autre thème que l'on retrouvera, dans les autres sections de l'essai, le thème des relations entre Noirs et Juifs, abordé dans *The Nature of Blood* (1997).

Stephen pense que les Juifs ne sont solidaires des Noirs qu'en surface, et prend pour argument les déclarations de Malcom X contre la communauté juive. Caryl Phillips cherche alors à faire comprendre que son interprétation est ou trop simpliste ou choquante, mais Stephen persiste en avançant qu'il considère que les Juifs de la ville étaient en grande partie

responsables de la mise en esclavage des Noirs. Caryl Phillips se prend alors à douter de la fiabilité de son guide.

Un sentiment d'appartenance resurgit néanmoins lorsque l'investigateur se retrouve par hasard dans un petit café. Il prend conscience d'être dans un lieu prisé des laissés pour compte, mais s'y sent à l'aise, précisément parce que ce café n'est pas marqué comme étant situé dans la chaîne du pouvoir économique entaché par son passé. « I take my chipped mug of black coffee to a seat in the far corner by the steamed-up window, and only now do I realize that this is a place for derelicts. But this is fine by me, for I feel surprisingly at home. » (102) On remarque que chez l'auteur, les lieux sont partie prenante du système sociétal dans lequel ils s'inscrivent et qu'ils en gardent une trace que l'observateur sensibilisé peut ressentir.

L'essayiste reprend son parcours mémoriel dans la ville, et se dirige vers l'hôtel de ville, mais se retrouve sur une place, the Exchange Flags, l'équivalent de la Bourse aujourd'hui, où se fixaient les cours des marchandises, des esclaves, au dix-huitième et dix-neuvième siècle. La place est aujourd'hui déserte, entourée d'immeubles de bureaux, sans objet. Au centre de la place, cependant, se trouvent quatre sujets sculptés autour d'une fontaine, oeuvre dédiée aux victoires maritimes de l'Amiral Nelson. Il est dit de cette sculpture de Sir Richard Westmacott, sculpteur, and Matthew Cotes Wyatt, concepteur, inaugurée en 1813, que les quatre prisonniers français enchaînés et à moitié nus représentent chacun des victoires importantes de l'Amiral, mais l'impact de la sculpture sur Caryl Phillips est grande car la ressemblance des sujets avec la représentation d'esclaves de Virginie et de Caroline et de leurs attitudes, communément faite aux Etats-Unis, avait été remarquée par Hermann Melville lorsqu'il visita la ville, note l'auteur.

La diaspora noire, est donc bien présente dans cette ville, par delà l'Atlantique, et possède également ses représentations urbaines, en raison de son impact sur la psyché collective occidentale, qui inclut les artistes, dont les oeuvres représentent le surgissement du refoulé, par déplacement, comme expliqué dans la théorie des rêves de Freud: les sujets sont dit représenter des Français vaincus par l'Amiral Nelson, mais ces sculptures évoquent bien la notion de violence indicible faite à l'homme ou l'abattement profond qu'ont pu éprouver les esclaves.

Il y a donc un déplacement des artefacts mémoriels d'un continent à l'autre : le récit souligne que le monument en mémoire des victimes de l'esclavage n'est pas à chercher à Charleston, mais à Liverpool, où fructifiait la richesse produite en Caroline, en Amérique. L'hôtel de Ville, quant à lui, n'est accessible que lors de visites guidées ou protocolaires, mais l'auteur parvient à s'y introduire et a un haut le coeur : « I discover the building to be a truly spectacular repository of marble, crystal, oil paintings and gilt. I pad my way from one room to the next, feeling increasingly glutted with the visual evidence of excess, until I finally succumb to a strange feeling of disgust. I decide to seek fresh air. » (104) La réaction de l'auteur est également un témoignage sur l'impact qu'ont toujours aujourd'hui les preuves matérielles massives et indécentement luxueuses des profits énormes rendus possibles par l'exploitation des déportés africains.

Il y a remarqué les macarons, les portraits de Noirs décorant les façades que l'on retrouve également en France, par exemple, à Nantes, sur l'île Faydeau. Ils y ornent les façades des hôtels particuliers de négociants d'esclaves ayant fait fortune de manière spectaculaire pour l'époque. Caryl Phillips commente ainsi ces portraits de Noirs devenus trophées gravés dans la pierre au même titre que des palmiers ou des alligators :

Fabulous building but if you look very closely at Liverpool Town Hall, look up at the top of it, you see carved into the façade are elephants, alligators. If you look even closer, you'll see human heads. Black, Negro as they would say, negro human heads. Because of course, Negroes, blacks at that time were regarded as material wealth, produce to be traded, to be sold, to be bartered.²⁶⁹

Nous retrouvons ici l'approche pédagogique de l'auteur dans sa fonction de guide dans Liverpool. Il s'agit d'éduquer, d'aiguiser le regard du lecteur dans la lecture des traces visibles ou immanentes laissées par le commerce de chair humaine. En témoignent de nouveau ces verbes relevant de la fonction scopique à l'oeuvre dans les ouvrages de Phillips.

Dans le bar où il est entré pour se restaurer, l'auteur se prend à remarquer que durant toute la matinée, il n'a croisé aucun Noir: « Where on earth is the Liverpool black population? » (107) Lorsque Caryl Phillips est rejoint par Stephen afin de poursuivre sa visite de Liverpool, une nouvelle séquence d'observation a lieu : « Uninvited, Stephen slumps into the sister armchair with a proprietorial ease that causes both the bellman, and the woman behind the desk to look over at him, and then glance at each other. I catch their glance and

²⁶⁹ Leonard Lopate, « Interview with Caryl Phillips » [2000], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 69.

understand what is meant by it. » (107) Stephen a clairement franchi les limites tracées pour les Noirs dans cette ville.

Dans la conversation qui s'ensuit, le mot « incroyable » revient pour indiquer la preuve matérielle de la richesse massive accumulée grâce à l'esclavage, et la façon dont l'origine de ces édifices somptueux est tenue secrète (108).

He asks me what I think about the Town Hall and St George's Hall, both of which he describes as « incredible »? To Stephen's way of thinking, it is not so much the physical evidence of the wealth as the « secret » manner in which it has been accrued that is « incredible ». It greatly concerns him that people do not know the true story of how and why these buildings came to be built. It is beginning to concern me too. On this we can agree. (108)

Sandra Richards a noté en évoquant les forts négriers du Ghana que la question de l'évocation de l'atroce dans lequel ont été plongé des êtres humains est inextricablement liée à celle de la réparation :

Further, the memory of oppression raises issues of the responsibility, complicity and guilt of the original perpetrators, accomplices, and possibly of their descendants — questions that do not offer an escape from reality, but confront visitors with ethnic or racial tensions analogous to what they may experience at home. Thus, administrators of these sites must devise a means of softening the horror by effecting a substitution in which a healthy actor or progress narrative stands in for the dehumanized body and tale of abjection. ²⁷⁰

Pour Sandra Richards, le fait même de chercher à évoquer la mémoire réprimée de l'esclavage crée un trauma tel que l'on ne doit pas laisser le spectateur isolé face une horreur irrémédiable, mais y substituer des narrations de progrès.

De fait, Stephen, qui fait visiter à Caryl Phillips, des lieux construits sur une richesse abjecte a réalisé pour la BBC un documentaire sur son séjour mémoriel au Ghana. Egalement historiographe des LBBs, les Liverpool Black British, c'est armé de ce travail de mémoire qu'il s'est engagé sur la redécouverte du passé esclavagiste de Liverpool. Le fait de retrouver des pans d'une histoire dérobée, est en soi, une réussite. Stephen va alors conduire l'auteur vers un édifice qui a servi d'ambassade aux Etats Confédérés durant la Guerre de Sécession et est maintenant occupé par une université.

La piste transatlantique est donc suivie, par le biais du lien apparent entre Liverpool, esclavage et états américains sudistes. Alors que Liverpool était l'une des villes les plus

²⁷⁰ Sandra L. Richards, « What is to be remembered: Tourism to Ghana's Slave Castle-Dungeons », *Theatre Journal*, Dec 2005, 57, 4, p. 632.

importantes d'Europe dont la richesse reposait sur le commerce négrier, Charleston occupait la même position en Amérique du Nord. Pour Caryl Phillips cette découverte fait totalement sens : « Discovering Charleston in Liverpool is strange, although the logic of this discovery is, of course, perfect. » (109) Stephen apprend ensuite à Caryl Phillips que les Noirs de Liverpool sont fiers de leurs particularismes et de leur authenticité, en raison de leur longue histoire dans cette ville. (110) L'histoire individuelle est chose précieuse pour les membres de la diaspora africaine, et Stephen est fier d'avoir pu reconstituer son histoire.

Cependant, Caryl Phillips regrette que cet esprit de corps ne serve qu'à se différencier des nouveaux venus, au nombre desquels se place la génération des parents de Caryl Phillips:

Stephen is adamant that because of their 'longevity', LBBs do not recognize themselves as being part of post-war Caribbean migration which is generally known as the 'Windrush' generation [...] This antagonism towards 'new arrivants' has meant that blacks from other parts of the world have often been made to feel uncomfortable in Liverpool. I suggest to Stephen that this seems somewhat bizarre, for I cannot see that there is anything in the city about which LBBs should feel proud. (110)

Paradoxalement, le fait de s'arc-bouter sur un concept rigide, immuable de l'identité, peut conduire à l'exclusive, puis, en conséquence, également au nationalisme. Sandra Richards²⁷¹ cite à ce propos Stuart Hall : « Cultural identities come from somewhere, have histories. But like everything that is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialized past, they are subject to the continuous play of history, culture and power. »²⁷² Avec ironie, Caryl Phillips s'étonne de cette exclusive, car tristement, au moment de l'enquête, rien dans le mode de vie des LBBs ne la justifie. Stephen lui-même regrette cette attitude, mais emploie le mot « ghetto » dont la connotation ségrégative explique une attitude de rejet mais aussi de défense.

Il n'y a donc pas de solidarité intra- ou inter-ethnique: « A lot of people leave and go to Manchester or London because they can't take the crab-eat-crab attitude of the Liverpool ghetto. Sometimes it's just too much, man. » (110) Maria Lopes Ropero remarque que l'ouverture de Caryl Phillips témoigne d'une conception plus fluide de l'identité que celle de Stephen qui se réduit par l'exclusion : LBBs opposés aux autres Noirs, Blancs contre Noirs,

²⁷¹ Sandra L. Richards, « What is to be remembered: Tourism to Ghana's Slave Castle-Dungeons », *Theatre Journal*, Dec 2005, 57, 4, p. 617-637.

²⁷² Stuart Hall, « Black Diaspora Artists in Britain: three 'moments' in Post-War History » in *History Workshop Journal*, 2006 61 (1):1-24. Disponible sur <http://www.nagc.bb/SiteAssets/SHALLARTICLE.pdf>. Consulté le 21 septembre 2014.

juifs contre gentils.²⁷³ Toxteh, où vivent les LBBs, est effectivement un ghetto, puisque Caryl Phillips note qu'en 2000, la population blanche semble avoir déserté le quartier, et que les services de voirie y prêtent peu d'attention. Les Noirs d'origine caribéenne ou africaine peinent à intégrer le groupe des LBBs qui a été formé à l'origine de marins d'Afrique de l'Ouest, d'anciens esclaves venus des Amériques, et d'autres nouveaux venus selon les aléas des commerces de biens et d'hommes. Les plus récents sont des réfugiés de Somalie dont les relations avec les LBBs sont problématiques.

Le pourcentage de 80% de Noirs au chômage dans la ville explique que de nombreuses maisons aient des fenêtres aveugles et que les boutiques de voisinage soient protégées par des hautes grilles de métal. Pour Caryl Phillips, ce quartier a été précipité dans un abîme. « Behind the decay it remains easy to imagine that these streets were once highly desirable, but it is easy to imagine that once this pattern of decay set in, just how quickly this area slipped into the present abyss. » (111) Il y a en effet une similitude entre la ghettoïsation de ce quartier urbain et le phénomène qui a accompagné le « *white flight* », la fuite des Blancs, des centre-villes vers la banlieue aux Etats-Unis.

Le devoir de mémoire concernant toutes les communautés touchées par des crimes contre l'humanité, le Maritime Museum offre une section sur l'esclavage depuis 1994, résultat d'un long lobby de communautés progressistes noires et blanches de Liverpool qui pensaient que le musée se devait au moins de reconnaître la participation de la ville au commerce triangulaire. Se pose alors de nouveau la question de la pédagogie de l'histoire de la mise en esclavage et du commerce triangulaire, car lors de son passage, Caryl Phillips remarque tout d'abord qu'à Liverpool, on est loin de la muséographie high tech et interactive des expositions des musées londoniens. Il remarque également qu'un professeur dévoué mais trop enthousiaste explique le contenu des vitrines à des élèves sérieux mais désorientés, car la visite de ce musée, en l'état, est prématurée en raison de leur âge.

Un autre aspect de ce travail mémoriel est la réception de ces artifacts par les descendants des Noirs objets de ce trafic et par les autres visiteurs: « The elderly woman, coming face to face with her history, and noticing me on her shoulder, turned to her husband. « Oh dear, there's a lot to be ashamed of, isn't there? » Her husband ignored the question and nodded in my direction, and I felt duty-bound to nod back. » (114) Les Noirs sont-ils

²⁷³Lourdes Maria, Lopes Roperio, « Travel Writing and Postcoloniality: Caryl Phillips's *The Atlantic Sound* », *Atlantis*, 25.1, June 2003, 51-52.

supposés partager la honte de ce trafic, absoudre les descendants des tortionnaires, ou prétendre que cela n'est plus qu'histoire? Caryl Phillips note cependant par « duty-bound » que l'expression d'un partage d'empathie est requis.

Cependant, les traces mémorielles de l'esclavage dans la psyché blanche sont visibles non pas seulement dans les arts plastiques, comme noté précédemment, mais également dans la littérature puisque pour l'auteur se pose la question de l'identité de Heathcliff dans *Wuthering Heights*. Précisément, en 1771, l'esclavage bat son plein: un jeune enfant à peau sombre ne saurait se rencontrer par hasard sur les docks de Liverpool :

There is no textual evidence of Heathcliff having negro blood. In fact, during the course of the novel he is referred to as a « gipsy », as « dusky », a « Lascar », an « American or Spanish castaway », not « a regular black », and so on. However, with each rereading of the novel, it has seemed increasingly ironic to me that this « dark alien » should find himself adrift in the streets of Europe's major eighteenth-century slaving port. From the vantage point of my bench, I look around and am suddenly convinced that it must have been down here, by the docks, that Mr Earnshaw spotted the scrawny dark apparition named Heathcliff. And not for the first time in my life, I close my eyes and try to solve the puzzle of this seven-year-old boy's origins. (115)²⁷⁴

Dans un autre article, Caryl Phillips avait signalé que Charlotte Brontë savait beaucoup de choses sur l'esclavage : « The Brontës knew all about slavery: as did Jane Austen. The Brontës were right there; they weren't in favor of slavery, but they knew what the deal was. Anybody in the nineteenth century who was writing or making any reference to Liverpool was making a veiled reference to the slave trade. »²⁷⁵ Le non-dit concernant l'existence et la condition de vie de la population noire avant l'interdiction du trafic se fait entendre dans les oeuvres artistiques, ici littéraires, qui parlent indirectement, et de façon périphérique.

De même le questionnement insistant auquel Caryl Phillips soumet l'oeuvre provient d'un regard à la marge, qui cherche à faire parler autrement sculptures, monuments, et oeuvres littéraires. Si Heathcliff est effectivement noir, et le fruit d'amours ancillaires, l'interdit qui frappe sa relation avec Catherine, la rage et son désir de vengeance sous l'emprise desquelles il est le plus souvent, trouvent là une explication plus convaincante que celle des seuls instincts mauvais. Cette réflexion est l'une des sources du roman de Caryl Phillips, *The Lost Child* (2015).

²⁷⁴ Un extrait de *The Lost Child* (2015) portant sur l'enfance d'Heathcliff à Liverpool et qui fait de sa mère une compagne ancillaire de M. Earnshaw, a été lu par l'auteur lors de la Conférence « Crossings » organisée par la S.A.E.S, à Caen, en mai 2014.

²⁷⁵ Louise Yelin, « An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, [1998], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 50.

Jacqueline Nassy Brown remarque cependant que les Noirs ne sont pas les seuls à partager cette vision singularisante de Liverpool. Il apparaît à ses yeux d'ethnologue que Liverpool est une ville à part aussi bien aux yeux des Blancs que des Noirs.²⁷⁶ L'ethnologue souligne ainsi que la critique dirigée à l'encontre de Caryl Phillips lorsqu'il soupçonne dans cette ville une particularité qu'il rejette, peut être également dirigée contre les Blancs qui reprochent aux Noirs de Liverpool d'être ce qu'ils sont, c'est-à-dire des Noirs de Liverpool, connotés négativement, sans autre facteur mélioratif. Jacqueline Nassy Brown regrette ainsi que les lieux soient irrémédiablement lus en référence au passé.

La description de la ville se finit sur le constat d'un futur incertain en raison d'un passé non-reconnu qui est pourtant à lire dans son architecture : « I am struck by how the tall dark buildings of a bygone era, and the ugly, concrete and glass ones which represent supposed progress, are all uncomfortably tethered together. » (116) et « In this city, the past casts a deep shadow, yet the present seems grubby and inadequate. (116) Même la pluie participe de ce système puisqu'elle apparaît comme fausse: « Again it begins to rain, a light, insincere rain. » (116) Caryl Phillips rencontre alors un inconnu, dont on ne sait s'il est Noir ou Blanc, mais dont les grands yeux noirs semblent inviter à l'échange.

Sous l'effet de l'alcool, l'homme ne peut formuler aucune question. Son esprit refuse de fonctionner : « Where a man keeps his memories is the place he should call home. As I hurry past, I wonder about this man's home. I suspect it is not Liverpool.» (116) L'on peut comprendre aussi, posé ici, le principe qui guide cette exploration du monde diasporique dans laquelle s'engage Caryl Phillips. Le véritable lieu de vie est immatériel pour le déplacé car pour qui est à jamais privé du foyer des origines, la mémoire devrait servir de refuge inexpugnable. Cette rencontre fortuite d'un homme doublement déplacé, car il ne contrôle plus sa mémoire, permet à l'auteur de souligner que dans une ville amnésique, les habitants ne peuvent que continuer à errer dans les limbes, comme des âmes mortes : « I notice the long glum faces of the shoppers, the same miserable aspect which seems to be etched across the face of most of the people I have encountered in Liverpool. » (116)

La question du lieu d'origine, du lieu racine et nourricier, « home », et de son intégrité face à l'histoire, est soulignée ici comme étant de prime importance. Si la mémoire collective fait volontairement l'objet d'une occultation, alors cette amnésie collective transforme le lieu

²⁷⁶ Jacqueline Nassy Brown, *Dropping Anchor, Setting Sail: Geographies of Race in Black Liverpool*, Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 159.

en espace parallèle, où les habitants sont comme déracinés. Alors que des supporters de Liverpool arrivent en brayant, Caryl Phillips note qu'il est maintenant heureux de quitter la ville (117). La note sur le football qui avait ouvert ce chapitre est donc bouclée par la constatation de l'apparente non-évolution des supporters qui avaient autrefois insulté l'auteur.

It is disquieting to be in a place where history is so physically present, yet so glaringly absent from people's consciousness. But where is it any different? Maybe this is the modern condition, and Liverpool is merely acting out this reality with an honest vigour. If so, this dissonance between the two states seems to have engendered both a cynical wit and a clinical depression in the souls of Liverpool citizens. (117)

La stase et le cynisme dont cette population semble être captive mine une vision plus positive de l'avenir, conséquence d'un passé collectif occulté conduisant à une vie a-historique et de ce fait anémique.

II - 3 - 4 - « Homeward Bound » : les romantiques de la mémoire

Caryl Phillips poursuit son portrait de la diaspora noire : après les Caribéens, et les Noirs Britanniques d'hier et d'aujourd'hui, ce second chapitre de *The Atlantic Sound* s'adresse aux candidats au retour vers la terre des origines, « Homeward Bound ». La question, qu'un passager lui pose dans l'avion : « Where are you from? » (124), dévoile l'insécurité que cache son apparente certitude de ne pas être Africain, mais Européen :

The question. The problem question for those of us who have grown up in societies which define themselves by excluding others. Usually us. A coded question. Are you one of us? Are you one of ours? Where are you from? Where are you really from? And now, here on a plane flying to Africa, the same clumsy question. Does he mean, who I am? Does he mean, do I belong? Why does this man not understand the complexity of his question? I make the familiar flustered attempt to answer the question. He listens, and then spoils it all. « So, my friend, you are going home to Africa. To Ghana. » I say nothing. No, I am not going home. « My name is Ben. » He extends his hand in a gesture of fraternal welcome. (No, I am not going home.) (125)

Ce paragraphe illustre la façon dont Caryl Phillips à la fois reformule et déplace le cadre par lequel l'identité du Noir Européen est interprétée. En Europe, la question de l'origine est codée, en ce sens que « Are you one of us? » signifie « Adhères-vous à notre système de pensée, êtes-vous acculturé? », « Are you one of ours? » indique que l'on cherche à savoir si vous appartenez à la communauté noire locale, ou si vous venez d'ailleurs, et « Where are you

from? » suivi de « Where are you really from? » demande une précision sur l'origine ethnique, et non nationale, au vu de la couleur de peau.

En reformulant et en déplaçant le centre du questionnement, Caryl Phillips dévoile tout d'abord en quoi ces questions dénotent la désinvolture avec laquelle celui qui est né quelque part signale à l'étranger son extranéité, en quoi ces questions relèvent de l'intime, et demandent à la personne à qui on la pose de s'engager dans un dévoilement de son histoire personnelle et familiale qui n'aurait pas eu lieu d'être si la couleur de peau avait été différente, puisqu'entre ressortissants d'un même pays et d'une même couleur de peau, il est rare d'entendre demander : « D'où êtes-vous réellement? » (125)

C'est pourquoi à l'assertion : « So, my friend, you are going home to Africa. To Ghana.» (125), et à la poignée de main fraternelle, Caryl Phillips ne peut répondre : « Unlike me, he is an African. A Ghanaian. A whole man. A man of one place. A man who will never flinch at the question, 'Where are you from?'. A man going home. Stupefied with drink and despair, Ben is returning home. And despite of his present predicament, I envy his rootedness. » (126) Ce que Caryl Phillips reconnaît et envie chez cet Africain, c'est l'intégrité de son rapport au monde: « whole ». Il est un, car ses origines sont définies, africaines, uniques. Si la discordance est le fruit d'un passé colonial qui a dynamité la continuité historique et géographique de groupes devenus diasporiques, Caryl Phillips envie ceux qui n'ont pas eu l'expérience de la translation géographique.

Phillips n'est donc pas le chantre lyrique du mouvement diasporique, mais le chroniqueur minutieux d'une unité perdue : « 'Akwaaba.' I look puzzled, but the final gatekeeper smiles. 'In the Twi language, it means « Welcome back home »'. I pick up my bag. Thank you. No, *I am not going home.* » (128) L'auteur est donc aux prises avant son arrivée, avec la réinterprétation du réel inscrite à même la langue de laquelle il voudrait extirper les relents de condescendance. Alors que c'est le pays lui-même sous sa forme officielle qui l'accueille, Caryl Phillips réitère son reniement de la maison Afrique. Cette dénégation le dessine comme n'étant pas nostalgique d'un passé commun, comme un non-romantique, mais également comme méfiant quant à une récupération possible.

Pourtant un second poème de Langston Hughes cité par Caryl Phillips vient exprimer de façon poétique, la distance infranchissable marquée par la déportation qui rend la voix de l'Afrique si ténue, mais qui explique cependant les attentes déraisonnables, selon Caryl

Phillips, placées en l'Afrique. Il faut se rappeler les échanges entre Errol et Alvin dans *Strange Fruit*. L'appel de l'Afrique est reçu dans un langage perçu comme familier mais indéchiffrable : « Subdued and time lost/Are the drums ». C'est la permanence de désirs amers — « bitter yearnings lost/ without a place » — sans possibilité de projection sur un objet se dérobant sans cesse : « Through some vast mist of race/There come this song/ I do not understand, This song of atavistic land » (216). Dans une allocution de 2009, Caryl Phillips avait déjà indiqué sa crainte de voir l'idée d'Afrique être investie d'attentes qu'elle ne pouvait pas supporter:

It's romanticising a fantasy, but I think it's O.K. to a certain extent to me. [...] I mean there is nothing wrong I think with trying to make some kind of a connection with the historical past. I think there is a tremendous degree of pressure on African Americans because of a history and legacy which continues to this day of discrimination and misunderstanding, to want to find an alternative home, an alternative vantage point, an alternative prism through which to view oneself, and in that sense it becomes romantic, because, let's be honest, Africa has many problems of its own, it has lots of strife, lots of tension, lots of problems which have been caused by imperialism and colonialism and the last thing that the average African citizen needs is the romanticism of African Americans from Chicago or from New York or from Detroit coming over there and expecting Africa to be some kind of psychiatrist for them. [...] You have to offer something more than the wounds that have been inculcated in your souls because of living in a racist society.²⁷⁷

Le poème de Langston Hughes s'intitule « Afro-American Fragment », et la strophe qui précède n'est pas citée par Caryl Phillips. Elle concerne cependant cette présence qui doit être artificiellement recrée par l'écrit, mais qui reste néanmoins sensible à travers la musique, et que le trauma de l'esclavage n'a pu complètement effacer : « Not even memories alive/ Save those that history books create/ Save those that songs beat back into the blood - beat out of blood with words sad sung, in strange, un-Negro tongue »²⁷⁸ Caryl Phillips semble considérer comme romantique, et donc irréaliste, cette recherche d'indices, d'atavismes, signes d'un passé commun diasporique potentiellement réunificateur.

Au contraire, la chercheuse Sandra L. Richards remarque le bien fondé de cette aspiration qu'elle retrouve dans les pièces exposées dans ces musées de la mémoire : « Moreover the museum displays housed in these structures enact a series of provocative, hegemonic subrogations that argue for the need for a more difficult or non-coherent, multiperspectival memorial that honors disparate histories, yet remembers threads with which

²⁷⁷ Caryl Phillips, « What is Africa to me? ». Disponible sur <http://aihusa.org/2009/05/prof-caryl-phillips-what-is-africa-to-me/>. Consulté le 4 Nov. 2013.

²⁷⁸ Arnold Rampersad, *The Life of Langston Hughes: Volume I: 1902-1941, I, Too, Sing America*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 122.

a shared future might be fashioned. »²⁷⁹ Ici, les « atavistic yearnings » cités par Langston Hughes sont pris au sérieux, ont droit de cité.

Pour Caryl Phillips, l'effort surhumain soutenu par la volonté d'établir un nouveau lieu de vie, fondé sur des principes moraux appuyés sur la Bible, déployés par des groupes d'Africains-Américains ne peut être que vain, car il trouve ce mouvement à la fois a-historique et rétrograde. Sa vision semble être conservatrice lorsqu'il rappelle: « There were no round-trip ticket in your part of the ship. » (275), c'est-à-dire qu'il n'y a pas à chercher la paix de l'âme ailleurs que sur le lieu d'arrivée, aussi arbitraire soit-il, et l'arbitraire des ces lieux a été souligné dans l'essai *The European Tribe*, particulièrement par cette image de terre glaise échappée d'un tour de potier grippé, les blocs de terre se retrouvant dispersés à la surface du globe. Parce que ces Noirs qu'il rencontre interprètent les « atavistic yearnings », comme leurs compatriotes Noirs américains, mais pour les localiser au Nord-Est de l'Afrique, et non les sublimer dans l'expression artistique, il refuse de comprendre cet exercice, qu'il juge futile:

You were transported in a wooden vessel across a broad expanse of water to a place which rendered your tongue silent. Look. Listen. Learn. And as you began to speak, you remembered fragments of a former life. Shards of memory. Careful. Some will draw blood. You dressed your memory in the new words of this new country. Remember. There were no round-trip tickets in your part of the ship. Exodus. It is futile to walk into the face of history. As futile as trying to keep the dust from one's eyes in the desert. (275)

Caryl Phillips se pose donc en censeur de ses frères diasporiques, approuvant les formes culturelles et sublimées du retour aux sources, à Charleston, mais, et d'une façon générale, réprouvant les efforts de ceux qui choisissent d'ajouter une étape au schéma du commerce triangulaire.

En effet, contrairement à l'auteur, qui a trouvé aux Etats-Unis une alternative enrichissante à l'Europe, ces groupes diasporiques rejettent violemment les Etats-Unis et tentent, à Elmina ou à Dimona, de se reconstruire, de se réinventer. Il le rappelle dans l'entretien accordé à Leonard Lopate: « But what I saw in Charleston was a very cautious display of pride in all things African which somehow seemed to me to be more rooted in a sense of reality, both historical reality and current-day common-sense than what I'd been

²⁷⁹ Sandra L. Richards, « What is to be remembered: Tourism to Ghana's Slave Castle-Dungeons », *Theatre Journal*, Dec 2005, 57, 4, p. 617.

seeing in Africa. »²⁸⁰ Sandra Richards note bien au sujet des Africains-Américains essayant de négocier l'inscription de la diaspora dans le dispositif muséographique des forts négriers du Ghana leur position liminaire aussi bien aux Etats-Unis qu'en Afrique, et semble ainsi donner raison aux arguments de Caryl Phillips : « In fact their position replays their dispossessed, liminal status as citizens of a nation that historically has trampled on their rights, and as fictive kin to a nation whose borders, language, and customs largely excludes them. »²⁸¹ Mais l'effort de ces Noirs expatriés en Israël est-il futile?

C'est un projet qui a permis à cette communauté d'être maintenant reconnue administrativement en Israël et dont certains membres, en signe d'intégration, se sont portés volontaires pour rejoindre l'effort de guerre de leur nouvelle nation. Ce qui les place dans une situation paradoxale, puisqu'ils combattent dorénavant aux côtés d'une force répressive, dont les vues sont occidentales, et qui fait montre de très peu d'ouverture interethnique, comme souligné dans *The Nature of Blood* (1997). On a pu d'ailleurs, en août 2014, voir des groupes de jeunes palestiniens chercher à contacter de jeunes Africains-Américains à Ferguson, dans le Missouri, afin de leur donner des conseils pour résister au déploiement d'armement disproportionné par la police locale durant les manifestations de protestation à la mort non-expliquée d'un jeune non-armé sous les balles d'un officier de police de la ville.²⁸² C'est effectivement un paradoxe pour ceux qui voulaient quitter la terre de l'oppression : « the land of great captivity » (268) que de se retrouver sous d'autres latitudes aux côtés d'un groupe désigné comme oppresseur et auteur de crimes de guerre par l'O.N.U. Cette tension est lisible dans ce groupe tiraillé entre non-violence et participation à l'effort de guerre. Mais ces difficiles négociations n'effacent pas la volonté affirmée de vivre autrement selon des règles que cette communauté a librement choisies.

La dimension de « shuttling » remarquée par Akin Adesokan, et Maria Lourdes Roper²⁸³, est non seulement effectuée dans l'espace, mais également textuellement, comme nous l'avons remarqué précédé. En effet, Caryl Phillips revient sur le sort des Hébreux Israéliens Noirs à l'occasion d'un article critique qu'il écrit en 2002 sur *Across the Sabbath*

²⁸⁰ Leonard Lopate, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips* [2000], ed. Renée T. Schattman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 76.

²⁸¹ Sandra L. Richards, « What is to be remembered: Tourism to Ghana's Slave Castle-Dungeons », *Theatre Journal*, Dec 2005, 57, 4, p. 631.

²⁸² Charlotte Alfred, « Protesters Say Ferguson Feels Like Gaza, Palestinians Tweet Back Advice », *The Huffington Post*, 08/14/2014. Disponible sur http://www.huffingtonpost.com/2014/08/14/ferguson-gaza_n_5679923.html?utm_hp_ref=gaza. Consulté le 22 Aout 2014.

²⁸³ Maria Lourdes Roper, Op. Cit., p. 55.

River: In Search of a Lost Tribe of Israel, de Hillel Halkin²⁸⁴. Phillips se souvient alors de l'accueil reçu de ce groupe de Dimona, dans le désert du Néguev :

My host, together with the like-minded members of his exiled community, was clearly striving to make an economic and cultural contribution to the life of Israel, although the Israeli government was at best ambivalent and at worst hostile towards these 'returnees' who, despite their protestations of « belonging, » were not strictly classifiable as Jews.

Il revient sur son manque d'engagement, son manque d'enthousiasme:

My host gestured to the dusty, uninspiring landscape all around us and remarked on its beauty. To my eyes there was nothing attractive about the dust bowl in which we were marooned, and to undergo much hardship in order to migrate to such a place struck me as somewhat remarkable. But my host loved this place. As far as he was concerned, the land could have been jungle, prairie, or mountaintop: its actual topography mattered little, for its beauty was more emblematic than it was physical. A « return » to this land had given him the opportunity to close a historical circle and make himself whole. Viewed through a diaspora lens, the land was not only beautiful, it was also « home ». ²⁸⁵

Caryl Phillips reconnaît en 2004 que l'idée de foyer, de demeure, peut être le fruit d'une construction mentale, qui peut se matérialiser en tout lieu permettant de boucler la boucle, de combler le vide, et de se reconstruire.

C'est une évolution marquée par rapport aux réticences nombreuses exprimées dans *The Atlantic Sound* (2000) où les efforts diasporiques en Afrique ou en Israël sont observés avec retenue et scepticisme. Caryl Phillips note ainsi en 2002, revenant sur *The Atlantic Sound*, que son point de vue s'élargit et s'ouvre à une pensée moins européenne et plus mondialisante : « I just see it as a book in which I begin to fuse those concerns regarding identity in Britain with related themes that operate in America, albeit in a different way. It's a book in which I'm still engaged in Europe but I am not thinking domestically. »²⁸⁶ Akin Adesokan remarque que, contrairement à la citation de Robert Frost citée en exergue de la section, l'appartenance, pour Caryl Phillips, n'a plus de condition préalable.

Bien que réticent, au moment de l'écriture, ses observations, les éléments qu'il rapporte, montrent de fait comment l'appartenance se conceptualise, se négocie ou s'arrache : « This is the basis of *The Atlantic Sound*. In it he deals with people who gain or lose homes, people who deliberately give up certain citizenships and take on, or aspire to, others. Home, for

²⁸⁴ Hillel Halkin, *Across the Sabbath River: In Search of a Lost Tribe of Israel*, Boston : Houghton Mifflin, 2002.

²⁸⁵ Caryl Phillips, « Border Crossings » in *Displacement, Asylum, Migration – The Oxford Amnesty Lectures*, ed.: Kate E. Tunstall, 2004, Oxford: OUP, 2006.

²⁸⁶ Stephen Clingman, « Other Voices: Interview with Caryl Phillips » [2002], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 97.

Phillips's interlocutors, is not where you are taken in, but where you are likely to be challenged, even turned out. »²⁸⁷En 2001, Caryl Phillips vient préciser la symbolique de ce voyage de retour vers l'Europe :

« I couldn't sleep, » he recalls. « I spent nights on deck, feeling the vastness and loneliness of the ocean, trying to relive not just my parents' voyage but Columbus's, the slave ships', and the Irish and Russian flotsam migrating to the New World. I realized the mid-Atlantic was where I belonged spiritually, where you'd locate most of my life and work. »²⁸⁸

Le voyage relaté dans *The Atlantic Sound*, est un pèlerinage à plusieurs titres. Il ne recouvre pas uniquement le voyage initial de l'arrachement à une terre maternelle mais s'inscrit également dans la relation plus générale de l'Occident aux Amériques, à commencer par la « découverte » des Caraïbes, le Passage du Milieu, mais aussi les diasporas européennes formées des dépossédés.

Caryl Phillips s'avance donc vers l'approbation des recherches-actions que sont ces relocalisations diasporiques. En effet, dès *The European Tribe*, on peut noter un désir de performativité, d'engagement dans le réel par le processus d'écriture, qui n'est pas un engagement politique direct mais médiatisé par l'écriture, par un travail constant des traces mnémoriques laissées dans le réel. C'est ce qu'il affirme dans son allocution : « Border Crossings »²⁸⁹, où il insiste sur le fait que son rôle est de rappeler à tous cette déportation, longue et massive qu'a été l'esclavage, et que la responsabilité de cette horreur doit être endossée, quitte à la déplacer, pour réparation, sur les déportés d'aujourd'hui, à savoir les migrants malgré eux.

II - 4 - *A NEW WORLD ORDER* : « peering into the distance »

L'essai *A New World Order* (2001), dédié au père de l'auteur, s'ouvre sur le constat d'une extranéité définitive qui vient comme en bilan des voyages relatés dans *The European Tribe* (1987) et *The Atlantic Sound* (2000), évoqués en écho dès l'ouverture de l'essai

²⁸⁷Akin Adesokan, « Imaginary Citizenships », in *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, ed.: Patrick McNaughton, Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 135.

²⁸⁸ Maya Jaggi, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday 3 November 2001. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Consulté le 12 août 2014.

²⁸⁹ Caryl Phillips, « Border Crossings », in *Displacement, Asylum, Migration – The Oxford Amnesty Lectures*, ed.: Kate E. Tunstall, 2004, Oxford: OUP, 2006.

intitulée: « Introduction: A New World Order » (1). L'épigraphe, un poème de John La Rose, est un hommage à une autre filiation intellectuelle. En effet, John La Rose²⁹⁰, fut, avec l'écrivain et homme de radio, Andrew Salkey, ainsi que le poète et historien, Kamau Brathwaite, l'un des fondateurs du CAM²⁹¹, Caribbean Artists Movement, (1966 - 1972), qui servit de plateforme à des poètes, écrivains, dramaturges, acteurs et musiciens d'origine caribéenne, mais également originaires du Royaume Uni, et plus généralement d'Europe, d'Afrique, de l'Amérique Noire ou du Commonwealth.

En 2001, Caryl Phillips a déjà écrit les romans suivants : *The Final Passage* (1985), *A State of Independence* (1986), *Higher Ground* (1989), *Cambridge* (1991) et *Crossing The River* (1993). Il éprouve cependant le besoin de souligner à nouveau l'itinéraire ouvert par les pionniers qu'il a emprunté à son tour dans l'approche spiralée qui est la sienne. Caryl Phillips se situe en effet dans la génération succédant à celle de ces écrivains noirs britanniques pionniers. Au rang de ces écrivains figurent V.S. Naipaul, Samuel Selvon, George Lamming, ou C.L.R. James, auteurs évoqués par Caryl Phillips dans des articles hommages dont certains sont repris dans *A New World Order* (2001).

Cet ouvrage établit donc un pont entre des générations successives d'écrivains noirs britanniques. On y retrouve ainsi mentionnés Ignatius Sancho, mais également Derek Walcott, Linton Kwesi Johnson, ou *White Teeth* de Zadie Smith. Caryl Phillips dresse également, par articles interposés, une cartographie en trois parties de la diaspora africaine : Etats-Unis, Caraïbes et Grande-Bretagne avec, en seconde place, un chapitre consacré aux missives reçues d'Afrique : « Dispatches from Africa » (89). L'approche du corpus diasporique tel qu'il est présenté par Caryl Phillips est syntagmatique : elle nous offre une cartographie extensive de la perception de l'état de l'art du monde diasporique tel que l'envisage l'auteur. Elle est également paradigmatique, car nous allons découvrir sur chaque lieu de pulsation diasporique les mêmes interrogations, les mêmes difficultés, et la même soif de survie qui invite à la création. Nous nous intéresserons particulièrement au domaine anglo-caribéen.

²⁹⁰ John La Rose, né à Trinidad, s'établit à Londres en 1961 après avoir été actif dans les mouvements d'indépendance aux Caraïbes. Il continua son activité politique et culturelle en Grande-Bretagne, en tant qu'écrivain, éditeur, et activiste culturel. Pour plus de détails, voir Linton Kwesi Johnson, « John La Rose », *The Guardian*, Saturday 4 March 2006. Disponible sur <http://www.theguardian.com/news/2006/mar/04/guardianobituaries.socialexclusion>. Consulté le 15 décembre 2014.

²⁹¹ Caribbean Artists Movement. Disponible sur <http://www.georgepadmoreinstitute.org/archive/collection/caribbean-artists-movement>. Consulté le 15 décembre 2014.

Cette revue de la production intellectuelle diasporique se fait sous l'injonction du poème *Not from Here*, de John La Rose, placé en épigraphe de l'essai, et où on peut lire : « The saliva we swallow/must ever dwell/down there. » En effet, dans ce poème, au « here », où ni le père ni le fils ne sont nés, correspond un « there » marqué par le soleil : « the sun was always there », une opposition lumière/obscurité, Caraïbes/Europe, souvent travaillée par Caryl Phillips, que ce soit dans la pièce *Where There Is Darkness* (1982) ou le roman *The Final Passage* (1985) où le rappel de la grisaille londonienne semble être un écho à *The Waste Land* (1922) et la mélancolie évoquée par T.S. Eliot.

« Here », le lieu de l'exil, est pour John La Rose dépeint comme un espace raciste et castrateur, privatif d'espace et réducteur du monde : « None could tap the light/from your eyes/or dictate roofs into space/for your colour. » (1) John La Rose fait également entendre que la diaspora caribéenne n'a pas de texte tutélaire la formant peuple élu en quête d'un lieu confisqué : « We were not in the exodus, /there was no Moses/ and this was no promised Land. » La terre découverte au terme de l'exode est loin d'être une terre promise, mais tout comme le poème : « *Afro-American Fragment* »²⁹² de Langston Hughes, « *Not from Here* » fait référence à un savoir diasporique implicite et sensible, partagé en héritage : « You may not know this yet/my son;/I sense that you sense it. » Est soulignée ici la différence entre un savoir, « know », parcellaire en raison de l'absence de repères des déportés africains, et une perception, « sense », reçue en héritage.

L'injonction est de faire de cet héritage, qui relève de l'inconscient collectif, sensible avant d'être dicible, un être-là, une source vive d'inspiration réactivée par le verbe. John La Rose décrit cette communauté caribéenne et diasporique comme formée de pèlerins porteurs de mémoire. Avec cette allusion au Nouveau Testament où l'apôtre Matthieu témoigne de l'injonction divine à toujours porter plus loin la bonne parole en effaçant la mémoire des lieux mauvais : « 14. Lorsqu'on ne vous recevra pas et qu'on n'écouterà pas vos paroles, sortez de cette maison ou de cette ville et secouez la poussière de vos pieds. »²⁹³, le poète affirme que l'origine caribéenne s'emporte en tous lieux et à jamais, car elle est à la fois terreau, source de création, constitutive de l'être et du souffle caribéen comme le souligne l'emploi du mot : 'saliva' :

²⁹² Arnold Rampersad, *The Life of Langston Hughes, Volume I: 1902-1941, I, Too, Sing America*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 122.

²⁹³ La Sainte Bible, Matthieu 10 : 14. Disponible sur <http://sainte bible.com/matthew/10-14.htm>. Consultée le 28 décembre 2014.

Yet what we leave
we carry.
It is no mud
we dry
on our boots.

The saliva we swallow
must ever dwell
down there. (1)

Le curseur de l'exploration est donc la personne même de l'écrivain qui dans sa physicalité va non seulement faire verbe et geste son exploration géographique et humaine du monde diasporique, mais également utiliser l'axe du ressenti, de l'ineffable de la mémoire, pour explorer des univers non nécessairement caribéens, mais relevant de la même sensation de manque du lieu matriciel. C'est la raison pour laquelle *The Nature of Blood* (1997) qui évoque l'expérience juive de la Shoah et la création de l'état sioniste, ou *The Distant Shore* (2003), qui suit le périple d'un réfugié d'Afrique de l'Ouest, répondent tout de même à l'injonction : « dwell down there ». Il s'agit de réaffirmer l'existence du lien mnémonique dans l'expérience diasporique constitutive de l'être.

Nous avons vu précédemment que c'est justement dans *A New World Order* (2001), que Caryl Phillips montre qu'il est concerné, de par son histoire personnelle, par la question juive. Le chapitre où il révèle la découverte de cette origine s'appelle significativement : « The Gift of Displacement » (129). L'auteur fait donc du mouvement et de son observation panoptique, une clé pour l'exploration et la verbalisation du monde. C'est ce choix programmatique qui lui permet d'embrasser un tel empan de l'expérience humaine, ce qui lui vaut quelques critiques. Témoin celle de l'écrivain Ismith Khan au détour d'une conversation :

Q : You now appear to be reconciled to the unfair way in which your first two books were received. What do you think about younger writers like Neil Bissoondath and Caryl Phillips who are writing about Caribbean immigrants in North America and England?

A : I wonder how they can write about places - Canada, England, the U. S. - to which they may not have a strong sense of belonging.²⁹⁴

Nous pouvons désormais comprendre, contrairement à ce que suggère Ismith Khan, que la réflexion sur le sentiment d'appartenance ne se mène plus nécessairement relativement au lieu d'origine, mais qu'elle devient une réflexion hors sol, paradigmatique, car c'est le ressenti de l'exilé qui est d'abord en jeu, avant l'attention portée à l'attache géographique première. Nous

²⁹⁴ Ismith Khan and Frank Birbalsingh, « Interview with Ismith Khan », *Caribbean Quarterly*, Vol. 41, No. 1, The Indian Presence : Arrival and After, March, 1995, pp. 50-58.

allons donc suivre la cartographie diasporique établie par Caryl Phillips et tenter d'établir en quoi les repères ainsi donnés éclairent son écriture.

II - 4 - 1 - « Introduction: A New World Order »²⁹⁵

C'est d'abord à partir du sentiment de non-appartenance que naît cette exploration anxieuse qu'est l'écriture de Caryl Phillips, mais également, et comme conjointement, elle provient d'une prescience de l'héritage diasporique commun soulignée sur trois continents et quatre lieux : Afrique, Etats-Unis, Caraïbes et Europe. Dans chacun de ces lieux, une double épiphanie, nostalgique et douloureuse, prend place, conformément aux deux axes du positionnement de l'auteur : « I recognize the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. » (1, 2, 3, 4) La dernière répétition de la phrase est suivie d'un constat sur l'histoire personnelle de l'auteur comprise comme un jeu d'Histoire et de hasard.

En effet, si l'on considère l'étymologie du mot « ambiguous » dans « History dealt me four cards; an ambiguous hand. » (4), — « early 16th century (in the sense 'indistinct, obscure') : from Latin *ambiguus* « doubtful » (from *ambigere* « waver, go around », from *ambi-* 'both ways' + *agere* 'to drive »)²⁹⁶ — on note que l'expérience diasporique peut faire naître le trouble chez le sujet, et conduire à cet affolement géographique, exprimé ici par la phrase : « Travelling furiously across borders and boundaries.» (5) Dans chacun des quatre comptes rendus d'exploration qui scandent cette ouverture, il y aura cette reconnaissance, comme atavique, du lieu diasporique, ce constat de l'irréversible disjonction : « of, and not of » accompagnée d'une observation aigüe de ces lieux de reconnaissance, stratégie narrative relevant alors davantage de la littérature de voyage, et moins de l'introspection, mais également de ce devoir de présence militante, de témoignage : « I believed then, and I continue to believe, that as long as there remain people who are incapable or unwilling to uncouple nationality from race, then my continued presence has virtue in so far as it might serve to confound, or perhaps even educate, such people. » (304) L'écrivain inclut également dans le champ de sa responsabilité artistique la performance de l'appartenance à la nation, c'est-à-dire la monstration de sa présence matérielle en Grande-Bretagne, à portée politique.

²⁹⁵ Caryl Phillips, *A New World Order* [2001], London: Vintage, 2002.

²⁹⁶ Oxford Dictionaries. Disponible sur [http : //www.oxforddictionaries.com/definition/english](http://www.oxforddictionaries.com/definition/english). Consulté le 26 décembre 2014.

Nous allons examiner comment Caryl Phillips parvient à rendre perceptible l'expérience diasporique au cours de ces voyages à l'intensité furieuse car motivés par une impérieuse nécessité de témoignage et d'investigation *in praesentia*. Tout d'abord en Afrique de l'Ouest, à 32 ans (1) : « I have arrived. Although this is my first visit to sub Saharan Africa, I know instinctively where I am. (...) And now my journey begins. » (1) Le premier élément repérable est l'accueil en Afrique par une personne non accréditée aux yeux de l'auteur pour le faire : « Welcome to Africa. I believe this is your first time with us. » (1), attitude déjà dénotée de façon négative dans *The Atlantic Sound* (2000). Car ainsi, avec ce « with us », c'est un membre du British Council qui s'érige en porte-parole d'un pays dorénavant indépendant mais non identifié. L'hyperonyme « Africa » semble cependant suffisant à la fois à cet officiel, et paradoxalement, à l'auteur. « I smile, but the driver looks away. I try to catch his eye but he is cleverer than I am. » (1) : le chauffeur africain refuse quant à lui toute complicité.

C'est uniquement le regard qui est la trace en surface de ces négociations fugaces entre un membre de la diaspora africaine, et ce chauffeur de taxi. Le fait que le pays échappe à l'identification fait de cette négociation fugace un modèle du genre, un exemplum. La seule connivence qui s'établit réellement est celle posée de fait entre ce britannique expatrié et l'euro péen qu'il perçoit en l'auteur qui a perdu, en cet instant précis de perception, le sème : /d'origine africaine/. Le chauffeur refuse, intelligemment selon l'auteur, d'entrer dans ce jeu de lecture des rapports de puissance en présence, car cette lecture ne relèverait pas du monde de ce travailleur à la fois africain et subalterne, qui n'a pas, de ce fait, les moyens de cette distanciation ironique.

De même, lorsqu'un porteur suggère une demande de paiement, c'est également par un sourire, qui doit être décrypté comme étant de connivence, qu'une communication non-verbale s'établit entre l'hôte et l'auteur : « We clamber into the jeep and my bag is safely loaded. The bearer stands with proffered hand and my British host rewards him with enthusiasm. As the grateful fellow scampers off, my host smiles at me. He is eager to make sure that I have witnessed the transaction. I understand. » (1) Il s'agit bien ici de la transmission, par ce Britannique, de l'attitude à adopter envers les Africains subalternes : un remerciement chaleureux peut suffire en paiement d'un service rendu.

Le jeu de regards semble indiquer un auteur finalement plus européen qu'africain. Les représentants des forces armées locales ont droit à plus d'égards de la part du Britannique, égards qu'ils ne rendent qu'à moitié, effet de la puissance militaire : « My British host gives a respectful wave and he receives a half salute in return. » (1) L'attention du lecteur est donc portée très rapidement sur la perception de l'impact des rapports de force dans les relations interpersonnelles dès lors qu'une relation inter-ethnique se joue, et, par ricochet, sur la situation ambiguë de Caryl Phillips conscient de sa diasporicité et foyer de l'observation.

L'auteur est en effet à la fois Africain diasporique, témoin des écarts d'un Européen peu soucieux de la lisibilité de son arrogance envers des Africains, et Britannique donc Européen, car perçu par son compatriote comme un pair, ce qui le rend de ce fait complice de ses agissements : « I understand » (1). Le passage se conclut donc naturellement sur, à la fois la reconnaissance de ce continent en tant que lieu d'origine globalisé, non défini, et le constat d'une disjonction irrémédiable : « On the outskirts of the city I meet Africa, and the feeling is one of familiarity. I am thirty-two. I recognize the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. » (1) Cet épisode reflète la condition de l'être diasporique sans cesse dans la situation d'avoir à témoigner de, ou taire, ses allégeances, et, en vertu de la « double conscience » qui l'habite, de ne se sentir ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre.

Ensuite, en direction de New York, aux Etats-Unis. Caryl Phillips a 20 ans et voyage en avion pour la première fois. Le premier sentiment est celui d'émerveillement : « I am amazed. » (2), puis de la satisfaction d'un confort relatif : « The seats are narrow, but I am comfortable. » (2) qui laisse vite place au désenchantement face à la redoutable efficacité commerciale de ce nouveau monde : « It is a new world. » (2) Les places sont en effet étroites, et l'espace restant au-dessus ou en-dessous des sièges est vite rempli par des bagages : « Suddenly the atmosphere is cramped and uncomfortable. » (2) Ce que l'auteur nous décrit ensuite est une sorte de « seasoning », une participation au rituel du vol longue distance pour des voyageurs traités comme une cargaison. La première impression à l'arrivée, est celle de la reconnaissance du lieu, qui écarte la crainte, mais l'auteur sent toujours cette disjonction, qui ne peut lui faire reconnaître comme sien ce nouvel espace : « I stand with my bags and look all around me. I am in the new American world. I should be frightened and

disorientated. But I am not. I recognize the place. I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. » (2) Un nouvel espace est ensuite abordé : les Caraïbes.

Le vol où sont placés Caryl Phillips, 22 ans, et sa mère, s'approche de St Kitts et Nevis, l'île natale : « Our. » (3) La relativité du temps lorsqu'il s'agit de dire l'histoire personnelle est soulignée. Le couple pense que le voyage de l'Europe vers les Antilles va leur permettre d'exprimer le non-dit accumulé : « Time is our friend. » La portion du voyage de Antigua à St Kitts qui s'effectue par avion-taxi, long de vingt minutes, ne permet cependant plus à la mère de l'auteur de dire ce qui a été tu depuis si longtemps : « Time is now our enemy ». (3) Le retour à la terre natale est donc placé sous le sceau de la révélation impossible, du mystère, du tabou. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans l'oeuvre de Caryl Phillips, nombre de mères, caribéennes ou non, sont porteuses de secrets inavouables masqués par des silences, des contre-vérités toxiques, et font montre d'un déficit de communication que reçoivent en héritage leurs enfants. Il en va ainsi de *Strange Fruit*, (1980), *The Final Passage* (1985) ou encore *A State Of Independence* (1986). « My mother is trying to compress everything into one short flight. How can she explain a whole life in twenty minutes? » (3) Le trauma du départ semble réactivé ici : la difficulté à décrire la situation qui mène à l'éloignement de la terre natale.

La grande question du retour est bien celle de ce départ dont les conséquences dépassent celle de l'histoire personnelle : « There is much history still dammed up inside of her. » (3) Le déplacement crée en effet à la fois l'Histoire et de l'histoire au sens de matériau narratif. Il est intéressant à ce titre de noter l'irruption du mode confessionnel dans cet épisode biographique : « She tries to repair inaccuracies, give information, to confess. » (3) pour décrire les tentatives de la mère afin d'expliquer la vie d'avant le trauma : « My mother remains seated, as though reluctant to take these final few steps. » (3) Il est tout difficile de reconnaître un abandon, celui du lieu ancestral, quand bien même ce lieu serait lui-même marqué du sceau de traumas, que de renouer après vingt ans d'exil avec la terre des origines.

Nous avons ici une autre clé de cette volonté d'exploration du réel qui va de pair avec le retour sur le passé chez Caryl Phillips. Il s'agit d'extraire, par le mode confessionnel, direct ou indirect, des images mentales, des visions du monde, qui vont permettre de restituer les scènes primordiales permettant de décrypter le réel. C'est suite à cette remarque sur le mouvement circulaire des voix et des formes de Stephen Clingman : « The voices rotate

among themselves, and so does everything else: you have epistolary forms, chronicles, journals, sea-logs, first-person narratives, third person narratives, and so-on. »²⁹⁷ que Caryl Phillips confie :

And the confessional mode seems to me to suggest, first of all, a deep necessity to speak, a deep necessity to communicate, which is born of a hurt, a displacement, a sense of exclusion. That kind of confessional mode also [...] further obfuscates my presence, because it's so intensely personal that it makes it doubly difficult to get at who is the controlling narrative presence. But it is, I think, to do with a degree of feeling — like a kid. You don't have anybody to talk to, so you talk to your journal. But it's not just a journal, as you say; there's a journal, there are letters, there are logs — so there are different forms, but they all add up to the same thing, I think.²⁹⁸

L'écrivain offre ainsi, au coeur des ses écrits, les outils d'élucidation du monde tel qu'il se donne à voir.

La terre se révèle une terre de beauté : « the impossibly deep blue sea of the Caribbean Sea. » (3), « a thousand different shades of green » (3), mais le regard de l'auteur est celui de qui a vu le monde et la beauté ne compense plus l'insignifiance : « A cluster of houses carelessly thrown together. A child's play town. » (3) L'auteur, reste cependant impatient d'arriver dans un espace — « eager » (3) — où il vient à l'instant d'apprendre qu'y vivent des parents dont il ignorait l'existence : « Behind the glass there are anxious relatives who are keen to greet me. Relatives whom I had never heard of until a few minutes ago. I left this island twenty-two years go as a four-month-old infant. I look at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. » (3) Cette double méconnaissance du lieu et des liens, gêne les rapports de filiation et d'appartenance, ce qui est souligné par l'épiphore insistante qui réitère l'antithèse paradoxale d'être originaire d'un pays mais de ne pas le re/connaître, de ne pas y appartenir.

Finalement, Leeds, et le premier souvenir autobiographique concernant la Grande-Bretagne, dans cet essai. La scène ne se situe plus dans une salle de classe, comme c'est le cas dans *The European Tribe* (1987), mais dans le cadre de la cité, où enfant il reçoit les regards réprobateurs des parents lorsqu'il commet l'acte provocateur consistant, en tant que Noir, à embrasser une Blanche. L'étonnant est à la fois ce désir de provocation et la conscience du tabou autour de la mixité raciale dans ce passage à l'acte qui nie les barrières sociales érigées liées au genre, à l'âge, et à l'origine ethnique.

²⁹⁷ Stephen Clingman, « Other Voices: an Interview With Caryl Phillips » [2002], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed., Renée T. Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 114.

²⁹⁸ Caryl Phillips, in Stephen Clingman, « Other Voices: an Interview With Caryl Phillips » [2002], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 11.

I kiss a girl outside school. On the cheek. A light kiss, but nevertheless the kind of kiss that seven-year olds should not know about. A cluster of parents stand by and look on with horror. I am aware of the girl's sudden surprise, of the parents' outrage, but I walk past the parents. My sooty touch on their tiny Desdemona in the working-class streets of Leeds. I walk slowly daring them to comment. (3)

Ici encore, nous avons le relevé des émotions ressenties en temps réel par les protagonistes de la scène et par l'auteur, centre pivot de l'observation : 'sudden surprise', 'outrage', 'daring'. Le personnage auquel le jeune garçon est rapproché, ou s'identifie, est rien moins qu'Othello, ce personnage perdu dans un monde qui l'exploite, et, qui, comme le note l'auteur, dans *The European Tribe* (1987) a oublié qu'il était Noir.

Le châtement du défi, pour l'enfant, prendra la forme de l'attaque par un chien et par le refuge trouvé dans les bras d'une vieille dame étonnée : « The woman knows I am making this up. There is not a dog in sight. I am not a chocolate biscuit. The puzzled woman sees me for what I am. » (4) Et la phrase suivante pourrait être cette réplique : « I am black. »²⁹⁹ La réponse au trauma n'est pas adaptée dans la mesure où ce qui est d'abord perçu dans cette réaction de panique, est le mensonge certes, mais également l'appartenance ethnique. La frayeur de l'enfant est ignorée car son appartenance ethnique parle pour lui et avant lui.

Ce mensonge, dans le cadre d'un appel à l'aide lancé après un épisode terrifiant, précède la description d'une enfance solitaire où l'imagination développée par des films vus en matinée, va donner naissance au désir d'écrire : « And so I sit in the dark and imagine, for my imagination is my only true childhood friend. » (4) La rupture d'avec l'environnement direct est donc une rupture qui est d'abord perçue comme ayant une racine traumatique, et une dimension ethnique et sociale. Dans un registre symbolique, la poursuite du Noir par le chien retrouve des échos dans l'utilisation des molosses dans la chasse aux esclaves en fuite, une sanction de la transgression. C'est une image commune dans les récits d'esclaves américains, une figure récurrente de la littérature diasporique, et le thème du roman de Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse* (1999).

Alors que l'isolement de l'auteur enfant est compensé par une focalisation sur l'imaginaire, son attitude respectueuse lors de l'écoute de l'hymne national, jugé pompeux « turgid » (4), à l'issue des projections, l'inscrit cependant dans le corps de la nation. Pourtant, la phrase suivante indique que suivre le rythme du corps social devient une option

²⁹⁹ William Shakespeare, '(...) Haply, for I am black' (Act III, iii) in *Othello*. Disponible sur [http : // shakespeare.mit.edu/othello/full.html](http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html). Consulté le 12 février 2015.

qu'il peut choisir de ne pas suivre : « On the pavement people move with heads bowed, shoulders hunched, pulling at cigarettes. I dance in and out of their footsteps. As they breathe their breath clouds. » (4) Ces silhouettes trapues, rejetant des nuages de vapeur sont comme des machines humaines avançant à un rythme dont ce garçon aurait le don de s'échapper par la magie de la danse, de l'art.

Un art qui lui permet également de questionner l'évidence. Ainsi le mot « home » est-il placé entre guillemets dans le texte : « And then I step back into the streets and prepare to walk up the hill to my 'home' . » (4) Cette nouvelle antithèse et dernier élément de l'épiphore filée : « I am seven years old in the north of England; too late to be coloured, but too soon to be British. I recognize the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place. History dealt me four ambiguous hands. » (4) témoigne de l'évolution sociale qui a marqué la Grande-Bretagne suite aux luttes menées par les Noirs britanniques. Le mot « coloured » est désormais considéré comme irrespectueux et l'utilisation du mot « British », en lieu et place du mot « English », témoigne de l'inclusion des membres de l'Empire dans la société britannique. C'est dans *The Distant Shore* (2003) que nous allons être conduits à suivre le parcours mental de l'un à l'autre terme en suivant Dorothy, une femme blessée, amenée à se rapprocher de Salomon, un immigré africain.

En 2001, Caryl Phillips énonce son programme d'écriture qui suit de près ses lectures : 'the one act informing the other'(4). Ce programme repose sur l'exploration des oeuvres de ceux qui ont écrit tenaillés par les questions mêmes qu'il se pose : « a particular interest in the work of those who have been dealt the same ambiguous hand. » (4) Ce sont des questions ontologiques : « Who am I? How do I explain who I am? How do I come to be here? » (4) L'auteur va ainsi nommer Frantz Fanon, Ignatius Sancho, James Baldwin, ou John Coetzee qui tous écrivent sur et à partir de leur expérience : « All of them writing about their condition. » (5) Caryl Phillips se place donc dans la lignée de ceux ont défié l'ordre établi afin de faire entendre leur voix : « Reading about their condition and then writing about my own. Developing a passion for literature. Developing a passion for transgression. » (5)

C'est d'ailleurs en lisant Samuel Selvon qu'il reconnaît non seulement le paysage urbain britannique mais également la position instable de Selvon face à l'Angleterre : « attraction to and rejection by England » (234), ce qu'il nomme plus bas l'anxiété de l'appartenance :

In Selvon's fiction there was a sense of being both inside and outside Britain at the same time. The literature was shot through with the uncomfortable anxieties of belonging and not belonging and these same anxieties underscored my life and the lives of many people of my generation in the Britain of the 1970's and the early 1980's. (234)

L'attraction de Caryl Phillips pour l'écriture de Samuel Selvon se situe donc dans le regard posé sur une société par un écrivain qui se sent appartenir à une société tout en relevant les indices de son exclusion.

C'est en quelque sorte l'équivalent de la « double conscience » évoquée par W.E.B. Du Bois. Le regard est donc entraîné à la fois à une auto-observation, et à un décryptage constant en termes de rapports inter-ethniques. La description de l'individu observateur du monde, doublement isolé de par sa double appartenance, trouve également un écho chez Caryl Phillips :

Samuel Selvon's ability to paint a portrait of the gritty inner city, make it attractive, and at the same time, people it with characters who were migrating from office to home, from desk to tube, from country to country, people on the move, in between, ambivalent, and lonely, eventually had a larger impact on me than the African-American literature that I had been reading. (235)

Nous voyons ici l'inspiration de *The Final Passage* (1985), l'histoire de ce couple caribéen propulsé à Londres, mais aussi de ces héros Phillipsiens, tel Salomon, un immigré africain, qui se retrouve vivre en province après un passage à Londres, dans *The Distant Shore* (2003), ou encore l'héroïne de la troisième partie du triptyque de *Higher Ground* (1989), réfugiée de Pologne, qui sombre peu à peu dans la folie.

George Lamming lui apparaît comme reprenant le flambeau tendu par C.L.R. James en ce sens qu'il place la migration caribéenne vers la Grande-Bretagne dans son contexte socio-historique, et souligne en quoi la langue anglaise est influencée par l'arrivée des ses nouveaux artistes de la langue écrite qu'ils influencent également. La présence de ces auteurs et la profondeur de leur perception permet à une nouvelle génération d'écrivains noirs britanniques d'éclorre : « Those of my generation who were going to write found in the work of these two authors recognizable subject-matter and a restlessness associated with formal invention, which meant there was no longer any necessity for us to keep looking to New Jersey or Chicago or Detroit for our literary fixes. » (237) L'extrait de Samuel Selvon tiré de *My Girl and The City* par lequel se conclut cette partie sur les Caraïbes est un hommage à la virtuosité,

la sensibilité et l'acuité avec laquelle l'auteur rend compte de la ville, mais également fait partager au lecteur sa réflexion sur l'acte d'écrire.

II - 4 - 2 - Sous le regard britannique

Le premier essai du chapitre s'intitule « A little Luggage », et décrit l'arrivée de ses parents en Grande-Bretagne, et leur espoir d'y vivre une vie fructueuse pour eux et leur fils. Pour décrire cette nouvelle vie, Caryl Phillips reprend immédiatement les mots déjà utilisés pour décrire l'expérience des écrivains noirs britanniques, « isolated, lonely and vulnerable » (241). Les jeunes de la seconde génération, contrairement à celle de leurs parents, n'avaient d'autres expériences que leur vécu en Grande-Bretagne, et n'avaient pas d'autre ligne d'horizon : « Whereas they could sustain themselves with the dream of one day « going home », we were already at home. We had nowhere else to go and we needed to tell British society this. » (242) Dans les souvenirs d'enfance — « The Britain that I recognised practised discrimination in education, in housing, in employment, in all areas of social life. Us and them. Lines were not to be crossed. Those who transgressed were to be punished by social ostracisation and random acts of violence. » (244) — c'est ce thème des relations interraciales exclusives qui domine

On se souvient de l'épisode, où enfant, il est puni d'une première transgression par une frayeur extrême causée par un chien. Caryl Phillips ayant déjà également cité John Edgar Wideman quant à l'absence programmée du père africain-américain au sein du noyau familial (60), on apprend ici que les conseils du père de Cary Phillips viennent trop tard, le fils étant déjà marqué dans sa chair. Il en rejette la faute sur une société discriminante :

One day my immigrant father took his teenage son to one side and shared with him the whispered news that he should always be especially vigilant if out at night with a white girl. The son listened, but he had already discovered for himself the truth of this statement. In fact, he would forever wear a small scar on his face that was testament to the wisdom of his father's belated words. [...] This being the case, there was little that the son could say in answer, beyond a grateful, surreptitious nod. In a sense, Britain had come between them. (244)

De même que les éléments constitutifs de la société américaine semblent se liguer pour transformer les pères en « empty-handed ghosts »³⁰⁰, ainsi le racisme de la société britannique

³⁰⁰ John Edgar Wideman, cité par Caryl Phillips, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002, p. 61.

apporte la preuve de l'inefficacité du père dans la formation du fils. Les pères absents ou faillis sont également nombreux dans l'oeuvre de Caryl Phillips : *Strange Fruit*, (1980), *The Shelter*, (1984), *Where There is Darkness* (1982), *The Final Passage* (1985) *Crossing the River* (1993), *In the Falling Snow* (2009) ou encore *The Lost Child* (2015).

La distance était décidément grande entre le mythe de la mère patrie, et la réalité, distance que tentent de nier cette Windrush generation, comme cela est également décrit dans le film de Horace Ové, *Pressure* : « They had brought me to their imaginary world of British good manners and civility, and in the face of overwhelming evidence they continued to suspend their disbelief at what they had discovered in order to nurture the dream that I might succeed. » (245) Alors que Caryl Phillips salue en héros la résilience ces pionniers, et en résistants leurs enfants : « They have survived the loss of their imaginary Britain. Sadly, in some cases, they have also had to survive the loss of their children. But they have survived.» (246), il remarque le durcissement des sociétés européennes : « The homogenisation of Europe opens the door not so much to immigrants, but to nationalists who lament the erosion of racially inscribed 'traditional' values, » (245) qui se raidissent autour d'un retour aux traditions qui dissimulent mal xénophobie et racisme.

Caryl Phillips revient ensuite sur son expérience d'écrivain en formation et la solitude qui attend l'artiste noir qui refuse les compromis et est jugé insuffisamment activiste, ou trop marqué politiquement. Il est frappé par la condescendance de la critique portant sur sa première oeuvre dramatique *Strange Fruit* (1980), qui ne lui reconnaît pas le statut d'écrivain à part entière, mais le cantonne dans un rôle d'imitateur du théâtre blanc. Ironiquement, cette critique reproduit, sur fond littéraire, la même stratégie d'exclusion sociale que dénonce la pièce. Les sujets qui s'offrent à l'auteur sont d'ailleurs résolument politiques, dans la Grande-Bretagne de Margaret Thatcher, et *Strange Fruit* est une pièce où résonne la fureur des mouvements de protestations noirs américains, car la tentation du recours à la violence, du séparatisme, et le mouvement de retour vers l'Afrique sont évoqués tour à tour.

Dans cette pièce également, on trouve un thème récurrent, celui des relations interethniques qui interviennent également dans *Strange Fruit*, *The Shelter* (1984), *Where There is Darkness* (1982), *The Final Passage* (1985), *The Distant Shore* (2003) et encore dans *In the Falling Snow*. (2009). L'image d'un couple interracial qui figure en couverture de l'ouvrage *The Shelter* (1984) va d'ailleurs être l'objet dans l'introduction à la pièce d'un

développement où le père de l'auteur est mentionné. Dans *A New World Order* (2001), Caryl Phillips poursuit ainsi : « So much of the 'racial trouble' in British life seemed to have occurred as a result of this one image, and the uncomfortable word that it brought forth; miscegenation. » (243) En effet, les relations interethniques ajoutées à la compétition pour les emplois, et le logement, ont été le déclencheur de violentes émeutes à la fin des années cinquante inquiétant particulièrement les Caribéens de la première génération.

Dans « Ignatius Sancho : « A Black British Man of Letters », Caryl Phillips évoque l'évolution de la société britannique après l'Empire : réduction de son importance à l'échelle de la planète et présence d'un fort courant xénophobe et nationaliste représenté par Enoch Powell. La Grande-Bretagne de Margaret Thatcher cherche, elle, à inclure les Noirs dans un paysage socio-politique britannique : « In the 1980's, with the emergence of a second generation of black people who were born in Britain, Mrs Thatcher redefined this concept actually to *include* some black people. However, this definition of nation was not a benevolent act. » (247) Caryl Phillips observe qu'il s'agit d'une tentative de récupération des leaders des mouvements de révolte contre la ségrégation raciale : « the perpetrators of « race » riots » (247). Le slogan de 1983 du Parti Conservateur donne une indication quant à l'origine de l'appellation 'Black British' : « Labour says he's black, Tories say he's British. » (247) En gommant l'accent sur la couleur de peau, le parti cherche à renforcer l'intégration par assimilation à la classe dirigeante. C'est un nouveau concept de la nationalité qui voit ainsi le jour :

Implicit in the new Thatcherite concept of nationhood was the idea that once could not be both black and British. Black equals bad, British equals good. We will take you as long as you look like you belong — no afros, no dashikis, no beads, no shoulder bags, only a suit, tie and briefcase, thank you very much.(248)

Caryl Phillips souligne alors que le Noir n'est pas un mais multiple et que le slogan oppose ainsi l'image du Noir assimilé qui ne met pas en avant ses caractéristiques ethno-culturelles, et le Noir dit subversif et protestataire. Il est donné préférence au premier.

Mais c'est par l'importance grandissante de l'activisme culturel noir dans la vie sociétale, soit par le sport, la musique, ou la littérature que les Noirs britanniques ont commencé lentement à investir les allées du pouvoir : politique nationale, collectivités territoriales, monde des affaires, et cela a changé la donne en rendant les Noirs britanniques

membres à part entière du corps social britannique. L'auteur revient alors vers les Noirs britanniques du dix-huitième siècle qui n'avaient pas de perspective mondialiste sur les possibilités qui pouvaient s'ouvrir à eux en termes d'inclusion dans la vie sociale. Ils devaient se contenter d'imaginer leur futur à partir des données offertes par leur environnement immédiat. Ignatius Sancho, né en 1729, arrive en Grande-Bretagne à deux ans, et quitte une première maisonnée pour être mis au service du Duc de Montagu, recevoir ensuite sa liberté et ouvrir une épicerie, commerce qui lui permettra de survivre tout en étant actif au service de la cause abolitionniste.

Pour décrire cet homme que, de toute évidence il admire : « The journey from slave ship to Mayfair is a remarkable one. Ignatius Sancho was hyper-conscious of his unique role in London society (...) » (251), Caryl Phillips souligne la nécessité de représentation performative du Noir britannique et Ignatius Sancho est donc un exemple d'assimilationniste : « He was a « good » black ». (251) L'auteur indique ainsi deux autres types, au sens des caractères de Boileau, en sus de celui d'Ignatius Sancho, sublimant les représentations collectives des Noirs britanniques de l'époque : Billy Waters, un vagabond *artiste de rue*, et Olaudah Equiano, contestataire et pamphlétaire. Il est intéressant de remarquer que Caryl Phillips note que dès cet instant historique, le Noir Britannique doit vivre sous le regard inquisiteur et scrutateur de la société britannique. Il se doit donc d'être, et se sait être, en position de constante représentation, ce qui est souligné par les mots « peer » et « spy » : « providing, as he did, an alternative mirror into which one might peer and spy a black man (...) » (251) La reconnaissance du fait d'être en position constante de représentation est l'origine, comme le remarque Caryl Phillips, du sentiment de « double conscience » identifié plus tard par l'Américain W.E.B. Du Bois.

Il retrouve son propre sentiment instable d'appartenance dans le discours ou le comportement de ces pionniers : « There was among these pioneering black Britons a sense of both belonging and not belonging. A sense of being part of the nation and being outside it. » (252) La langue et le comportement sont les clés de la compréhension de la société britannique mais son appartenance ethnique lui occasionne le refus de la place qui lui serait revenue de son vivant dans le monde des lettres, car son rôle est à la fois « central » de par l'activité artistique qu'il déploie, mais également « périphérique » de par la place qui lui est assignée par le corps social. Caryl Phillips évoque alors le cas de Lord Taylor, membre du

parti conservateur, qui avait été récompensé de ses efforts par un siège à la chambre des Lords, n'ayant pas été élu comme Membre du Parlement bien qu'ayant mené campagne dans un bastion conservateur. Lord Taylor est donc typiquement pour Caryl Phillips à la fois du centre et de la périphérie, un homme qui ne va pas provoquer d'attentes démesurées, et qui ne remettra pas en question les stéréotypes en vigueur utilisés par le pouvoir en place. C'est donc un assimilationniste. Cependant, la présence d'assimilationnistes au sein même de la société sert de rappel de l'existence de la question de la représentation ethnique.

L'article suivant, « The Pioneers : Fifty Years of Caribbean Migration to Britain », revient en dix points sur le cinquantenaire de l'arrivée du Windrush à Tilbury, en 1948, en provenance de Jamaïque. Je ne reviendrai que sur trois d'entre eux : l'anglicité, la multiculturalité et le passage. Caryl Phillips rappelle en effet qu'en 1941, George Orwell, dans un essai intitulé « England Your England », affirme que le peuple britannique ne désire pas se considérer comme une nation d'immigrants alors que Daniel Defoe, dans son poème « A True Born Englishman », reconnaît la qualité essentiellement métissée de la nation : « the mongrel condition » (266). Mais c'est devant cette Angleterre qui se voit davantage anglaise que britannique : « (...) writers and thinkers began to betray a powerful interest in British (which generally meant English) culture. » (267) que vont se présenter les ressortissants caribéens de l'Empire.

Caryl Phillips revient sur le racisme affiché et éclaire la stratégie d'Enoch Powell qui consiste à convaincre le corps électoral que les Caribéens ne sont pas assimilables à la société britannique, et déclenche ainsi un cycle de provocation et de violence en retour. Pour poursuivre sa discussion, Caryl Phillips évoque ce phénomène auquel il a été fait allusion dans la première partie du recueil à savoir le blanchiment — « whitening » — des vagues d'immigrés précédemment perçues comme non intégrables dans le creuset américain, tels les Irlandais, qui se fondent par intégration dans la population tout en gardant le signe graphique de leur double appartenance : « Irish-American ». Ce processus d'intégration ne va pas de soi pour les Africains-Américains, qui, en raison d'un racisme insistant, voient s'intégrer des vagues successives d'immigrants, sans que leur statut dans la société américaine n'évolue de façon notable.

Caryl Phillips réitère ce qui est indiqué également par le titre de l'ouvrage *Staying Power* (1982) de Peter Fryer : les Noirs britanniques font partie intégrante de la nation

britannique dans laquelle ils se reconnaissent mais y vivre nécessite de développer une « double conscience » active qui leur permettra de rester toujours en alerte afin de mieux vivre la démocratie. Margaret Thatcher est le sujet du huitième point de la discussion. Caryl Phillips note qu'en 1978, son discours pré-électoral mentionne la crainte nationaliste qu'ont les britanniques de voir leur héritage culturel disparaître au profit de cultures étrangères : « Once again a British politician was attempting to invoke a racially constructed sense of Britain, for there was no doubt that the « swamping » cultures she was referring to were color-coded. » (277) Caryl Phillips concède toutefois que c'est Margaret Thatcher, qui en promouvant une image du Britannique « battant » s'éloigne du clivage social selon des lignes ethniques et davantage de la division selon des lignes idéologiques :

Suddenly there were to be acceptable 'aliens', such a profitable Asian businessmen and upwardly mobile black men in suits, which meant that there would also be unacceptable 'aliens', presumably those who still had the temerity to go to the mosque or wear dreadlocks. However, Mrs Thatcher's new idea of British nationality, with its dependency on economic virility and on codes of behavior, was clearly to be culturally and not racially constructed. Her new nation of hard-working ordinary people, who were being encouraged to forget their 'place' and 'make it' in what she called her 'property-owning democracy', was to include non-white Britons, for Mrs Thatcher had more invested in the realpolitik of the city than she had in the racism of her Home Counties electorate. (278)

C'est donc un hommage direct qu'adresse Caryl Phillips à l'ère présidée par Margaret Thatcher, au contraire de ce qu'il fait remarquer dans l'article portant sur Linton Kwesi Johnson, où la distinction établie entre le battant et le contestataire est vue comme source de clivage de la communauté Noire britannique, comme affaiblissement, et finalement une perte de la vigueur contestataire qui avait été le moteur pour l'avancée sociale et le gain de droits.

En effet l'adhésion au modèle de société préconisé par Margaret Thatcher supposait une foi aveugle en l'économie libérale, et les ennemis n'étaient plus tant les Anglo-Caribéens et les immigrants, selon Caryl Phillips, que l'IRA, la gauche romantique, les profiteurs, les doux rêveurs et les syndicalistes. (279) La neuvième partie de cet essai s'attache à définir ce que devrait être une société multiculturelle. En effet, pour l'auteur, c'est une société capable d'englober en son sein des personnalités porteuses d'une heureuse synthèse culturelle. En 1988, Caryl Phillips pense que l'évolution de la société britannique implique qu'un slogan tel que 'Keep Britain White' n'aurait aucune chance de succès et serait même passible de

l'accusation de violer les lois du pays. Il note donc une évolution dans les mentalités du pays quand bien même des épisodes de violence racistes sont mentionnés dans les journaux, et que les Noirs Britanniques sont encore sous-représentés au gouvernement, dans la vie de la cité, les universités, et dans toutes les sphères du pouvoir.

Caryl Phillips en conclut donc que la crispation sur la notion de race dans la société tend à disparaître peu à peu du paysage social, alors que la troisième génération parvient sans difficulté, note-t-il, à réaliser la symbiose de ses différents traits culturels. Le dernier point de ce retour historique affirme que la définition de la nation doit être fluide et ouverte. La crainte exprimée, sans doute prémonitoire, si l'on considère l'avancée de UKIP en Grande-Bretagne, est de revenir à une société qui considère que race et nation sont synonymes. C'est cette influence menant vers l'ouverture et la mixité culturelle qui, pense Caryl Phillips en 2001, poussera la Grande-Bretagne vers une plus grande ouverture à l'Europe. On voit qu'actuellement il n'en est rien : les ravages de l'Islamisme radical et la crise économique conduisent en Europe à un repli identitaire, à une montée des nationalismes, à une europhobie encouragés par le parti UKIP « qui a fait de l'immigration son principal cheval de bataille »³⁰¹ en Grande-Bretagne, et au débat sur le Brexit. Les émeutes de Londres de 2011 témoignent également de la persistance de fractures sociales

Le salut à la troisième génération d'écrivain se fait en direction de Zadie Smith lorsque Caryl Phillips reconnaît dans *White Teeth* la permanence des questions que se pose tout membre de la diaspora africaine : « Who are we? Why are we here? » (287), c'est-à-dire la question des origines et la demande de justification de l'exil ou de la justification du départ. Il relève également ici la question de la fonction de l'écrivain :

The « mongrel » nation that is Britain is still struggling to find a way to stare in the mirror and accept the ebb and flow of history which has produced this fortuitously diverse condition, and its concomitant pain. Zadie Smith's first novel is an audaciously assured contribution to this process of staring into the mirror. (286)

La fonction de l'écrivain est donc d'offrir un miroir à la société, d'agir comme un révélateur de diversité. Mais l'image du miroir chez Caryl Phillips rejoint le concept de la 'double-conscience' dont il a déjà souligné la présence dans l'essai précédent : « Like all non-white

³⁰¹ Euronews : « Cameron : un référendum sur une sortie de l'UE au plus vite. » Disponible sur <http://fr.euronews.com/2015/01/04/cameron-un-referendum-sur-une-sortie-de-l-ue-au-plus-vite>. Consulté le 3 février 2015.

children, I tiptoed somewhat cautiously through life, knowing full well that Britain's ambivalence towards me and my parents' generation could cause a stranger, a friend, or even a teacher to turn on me when I might least expect it. » (275) La nécessité de la négociation constante de sa présence dans la société repose sur une « double conscience » aiguisée par les rapports de force en présence.

L'article suivant *Extravagant Strangers* va explorer le questionnement ontologique qui sous-tend le désir d'écrire chez Caryl Phillips : « Who are we, Why are we here? » (287) dont il a trouvé un autre écho chez Zadie Smith. Pour Caryl Phillips, l'éponyme du Noir visant à se réaliser dans un univers blanc est *Othello*, figure condamnée, dont on retrouve l'exploration du destin dans *The European Tribe* (1987) et dans *The Nature of Blood* (1997). Les allusions à ce personnage sont nombreuses, telles celles utilisées dans l'introduction de cet ouvrage : « My sooty touch on their tiny Desdemona in the working-class streets of Leeds. I walk slowly daring them to comment. » (3) L'acte majeur qui scelle le destin d'Othello n'est ni sa bravoure, ni son charisme de chef militaire, mais la transgression du tabou des relations interraciales, transgression dont Caryl Phillips ne cesse de recenser impacts et échos.

Dans cet article, de nouveau, nous avons un aperçu de l'entraînement informel requis pour la négociation d'une existence requérant le recours à la « double conscience » : « A large part of my British education has involved learning to recognize when fellow citizens are viewing me as little more than the « other ». » (289) Il s'agit de cerner le repérage discriminant. Ici, Caryl Phillips s'intéresse à la façon dont les écrivains ont négocié cette « double conscience », qu'il démontre être partagée par des sensibilités développées en raison d'un sentiment de non-appartenance. Caryl Phillips fait appel au poème de Daniel Defoe : « The True-Born Englishman » écrit en réaction du comportement des Anglais à l'arrivée sur le trône du roi d'origine néerlandaise Guillaume III afin de démontrer l'origine 'impure' du peuple britannique :

The Romans first with Julius Cæsar came,
Including all the nations of that name,
Gauls, Greek, and Lombards; and, by computation,
Auxiliaries or slaves of ev'ry nation.
With Hengist, Saxons; Danes with Sweno came,
In search of plunder, not in search of fame.

Scots, Picts, and Irish from th' Hibernian shore;
And conq'ring William brought the Normans o'er.

All these their barb'rous offspring left behind,
The dregs of armies, they of all mankind;
Blended with Britons, who before were here,
Of whom the Welch ha' blest the character.³⁰²

Cette vision oecuménique, bien qu'ironique, des vagues d'envahisseurs ayant contribué à la formation de la Grande-Bretagne : Gaulois, Grecs, Lombards, Saxons, Danois, Ecossais, Pictes, et Irlandais devrait, pense Daniel Defoe, en 1701, servir de garde-fou aux esprits rêvant d'une nation à la pureté hégémonique.

Pourtant, Caryl Phillips dans *The Distant Shore* (2003), cite un personnage, le père de Dorothy, qui dans les années soixante considère toujours les Ecossais, Gallois et Irlandais comme ne pouvant prétendre à l'anglicité. Cette exclusion réduit d'autant l'espace d'intégration.

He believed that the Welsh were full of sentimental stupidity, that the Scots were helplessly mean and mopish, and they should stick to their own side of the Hadrian's Wall, and that the Irish were violent, Catholic drunks. For him, being English was more important than being British and being English meant no coloureds. (42)

Les anciens sujets de l'Empire sont rejetés vers la périphérie, britanniques peut-être, mais pas Anglais, ce qui relègue aux marges le sang impur : « However, in the face of overwhelming evidence, the mythology of homogeneity not only exists, it endures. » (*The New World Order*, 288) Le débat sur l'anglicité va donc être représenté par deux courants de pensée, l'un représenté par Daniel Defoe qui prend en compte les apports exogènes historiques qui ont formé la nation britannique, et l'autre défendu par George Orwell, qui, dans 'England Your England' tient d'une vision arrêtée dans le temps et donc passéiste d'une Angleterre essentielle, et ne fait mention de l'Empire que pour en annoncer la fin. Les sujets de l'Empire sont absents de l'Angleterre à venir.

Caryl Phillips, après s'être intéressé un temps aux artistes qui pouvaient représenter « l'autre » en littérature, remarque que les écrivains les plus radicalement autres faisant partie des belles lettres britanniques n'étaient pas nés en Grande-Bretagne. C'est le trauma de

³⁰² Daniel Defoe, « The true-Born Englishman. A Satyr. » (1701), from *The Novels and Miscellaneous Works of Daniel De Foe*, Volume 5 (London : Henry G. Bohn, 1855). Disponible sur [http : //www.gutenberg.org/files/30159/30159-h/30159-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/30159/30159-h/30159-h.htm). Consulté le 14 février 2015.

l'esclavage subit durant leur enfance qui fait d'Ignatius Sancho et d'Olaudah Equiano des écrivains. Ce dernier devient un militant passionné de la cause abolitionniste, et produit un ouvrage que nous savons être le premier best-seller de la littérature noire britannique. Caryl Phillips souligne qu'Ignatius Sancho tente de faire oeuvre d'écrivain en tentant de rejoindre le monde des belles lettres alors que l'esclavage bat son plein, et qu'il a pleine conscience que sa place sera toujours à la marge. Caryl Phillips affirme que les écrivains du dix-huitième, dix-neuvième et vingtième siècle nés en dehors de la Grande-Bretagne témoignent de la même ambivalence envers ce pays qui semble obnubilé par la définition de « l'autre ». Caryl Phillips remarque qu'en effet, que pour les Britanniques la définition de l'anglicité ne repose pas que sur le sème /+noir/ ou /-noir/, mais également sur l'accent, les signes d'appartenance à une classe sociale donnée, ou d'appartenance régionale.

Caryl Phillips souligne alors que l'appartenance ethnique n'est que l'un des facteurs susceptibles de signifier l'altérité, mais c'est un facteur difficilement dissimulable, au contraire des autres. Nous nous souvenons d'ailleurs des cours d'élocution suivis par Margaret Thatcher afin d'être identifiée comme originaire de l'élite britannique. L'auteur poursuit son étude en remarquant que tous ces auteurs traduisent leur sentiment de non inclusion dans un remodelage des structures et formes canoniques de formes littéraires. Il avance ainsi l'hypothèse convaincante que des auteurs aussi divers que Joseph Conrad, T.S. Eliot, Lawrence Durrell, Doris Lessing ou Wilson Harris, reflètent par leur jeu avec les formes littéraires reconnues et acceptées leur non-inclusion dans le mythe fondateur du pays. Comme le souligne Caryl Phillips leur remise en question de l'ordre narratif conventionnel : « Disruption of conventional narrative order » (292) reflète le sentiment qu'ils ont de remettre en cause la continuité nationale à travers leur écriture : « disrupters of national unity.» (292) La subversion formelle est donc ici l'expression de l'écart ressenti par ces écrivains d'avec la norme britannique.

Caryl Phillips poursuit ainsi son exploration en expliquant les discontinuités temporelles présentes dans les écrits de Virginia Woolf par sa condition de femme bisexuelle, deux facteurs de marginalisation. Et, pour revenir aux écrivains nés hors de Grande-Bretagne, tels que V.S Naipaul, Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro et Ben Okri, ils ont été rejoints dans le questionnement de la forme littéraire par des écrivains tels que Graham Swift, Jeanette

Winterson, et Peter Ackroyd, motivés par les années Thatcher et post-Thatcher à travailler les notions de genre, de classe et de société, comme s'ils écrivaient en marge de celle-ci.

Rappelant que les Britanniques n'ont pas une Histoire honteuse, Caryl Phillips regrette que cela puisse favoriser l'élaboration de mythes et d'un passé imaginaire d'où les apports exogènes sont absents, ce que Caryl Phillips dénonce en termes de « défaut d'imagination nationale. » (296) Paradoxalement, c'est dans le champ de la littérature que la vie britannique s'est montrée de façon convaincante multiculturelle et multiethnique. L'auteur rappelle cependant en fin d'article que le monde n'est pas fait uniquement d'écrivains. Il amène donc le lecteur à conclure que le travail sur multiethnicité et multiculturalité doit se mener au sein de la société civile elle-même.

Dans l'avant-dernier essai du recueil : 'Leeds United, Life and Me', Caryl Phillips montre que l'un des signes de son appartenance est son attachement pour l'équipe de football 'Leeds United' décelable dès l'âge de cinq ans :

When I was five, and ready to go off to primary school, my father was disappointed that I was not displaying even the slightest interest in cricket. I did, however, love football. I remember my teenage babysitter quizzing me on the names of the teams in the English First Division. I could recite them all and this feat soon became a party piece, which my baffled but proud parents were encouraged to have me perform whenever relatives came to visit. What strange changes this new country had wrought in their five-year-old son. (298)

Caryl Phillips nous donne ainsi un témoignage d'acculturation. Au contraire de ses parents, et particulièrement de son père, un fan de cricket, et l'on rappelle que les équipes britanniques dans les années 50 excellaient souvent en raison de la présence de joueurs caribéens qui en devenaient les vedettes, il préfère le football. Les raisons en sont sociales et culturelles.

En effet, la pratique du cricket à Leeds devait être difficile d'accès à cet enfant des banlieues, alors que la passion du père s'était formée et développée à St Kitts et Nevis. Ce phénomène d'acculturation bien que vécu comme positif et source de fierté par les parents : 'proud', 'encouraged to have me perform', n'en est pas moins une source d'interrogation pour les parents : 'baffled', car des éléments culturels étrangers sont maîtrisés par l'enfant qui leur devient étrange et étranger. « I was Leeds, and with this firm declaration of faith, the cultural gap between my parents and myself opened still further, a gap that has never been truly closed.' (298) L'utilisation du mot « perform » est à relever ici car l'acculturation relève du

démonstratif car toujours célébrée en tant que victoire sur l'extranéité. Elle se prouve par des manifestations extérieures d'intégration.

Cette transformation est soulignée par l'équation entre le fils et l'équipe, le fils et la ville : « I was Leeds. » L'enfant a changé de famille et est devenu définitivement autre : « In a sense, Britain had come between them. » (244) Caryl Phillips souligne en quoi elle est facteur de clivage dans une famille : « As we left the ground, my dad turned to me and said, « Bremmer, he's a dynamo. » That's it, Dad. You're getting it. But he never did. To this day, he still listens to cricket on the radio. » (301) Les efforts du père et du fils n'illustrent pas la symbiose heureuse de deux cultures et la multiculturalité joyeuse. L'acculturation est ici montrée comme ayant un coût affectif important, car significative de rupture symbolique dans la transmission culturelle entre parents et enfants, difficulté que nous avons abordée plus haut lors des discussions portant sur les relations pères-fils chez les Noirs américains, et dans la transmission de stratégies de survie sociale chez les Noirs britanniques telles qu'indiquées par Caryl Phillips.

Ces trois exemples témoignent du sentiment de la dévalorisation des pères dans la diaspora africaine. Ici, en Grande-Bretagne, dans un système moins systématiquement ségrégatif que les Etats-Unis tels que décrits par John Edgar Wideman, le rétrécissement du pouvoir d'intervention sociale du père se lit dans le champ culturel des pratiques sociales. Cependant, ce que le père semble avoir transmis au fils, c'est cette fidélité au compagnonnage sportif. La phrase le décrivant écoutant le résultat des matches à la radio : « To this day, he still listens to cricket on the radio. » » (301) trouve un écho dans la description de son attachement au football : « Visits to England were now scheduled around League fixtures and invitations to give readings or lectures would be accepted or rejected depending upon where in the country Leeds United were playing. And to this day, the situation remains the same. » (300) Caryl Phillips va donc désormais vibrer en fan de Leeds United. Le « nous » inclusif indique d'ailleurs une nouvelle appartenance, et un attachement important au destin de cette équipe : « We were bridesmaids in the League », (299) Etre fan signifie alors partager une même passion au-delà des clivages sociaux ou ethniques : « The same people who would hug you when Leeds scored (which we often did) » (299) et être entouré d'affection virile.

Mais le destin d'un fan noir connaît des aventures diverses puisque Caryl Phillips est confronté au racisme ordinaire des supporters et réalise que lorsque les joueurs noirs sont

couronnés de réussite, ce sont des héros, mais qu'ils sont couverts d'insultes lorsqu'ils appartiennent à l'équipe adverse : « The same people who would hug you when Leeds scored (which we often did), would also shout « nigger » and « coon » should the opposing team have the temerity to field a player of the darker hue. » (299) On a pu relever ce phénomène d'oubli sélectif du sème /noir/ également en France à propos, par exemple de Yannick Noah, qui en début de carrière était tennisman français lorsque victorieux, mais jeune Camerounais lorsqu'il expérimentait moins de réussite.

Les insultes d'alors ne seraient plus tolérées aujourd'hui : « one from the early 80's when Liverpool came was i'd rather be a ?????? than a scouse! you'd be ejected for singing it now. »³⁰³ mais leur souvenir continue de hanter les mémoires : « The sight of fans in the Leeds Kop swaying and singing 'I'd rather be a nigger than a scouse' was a little difficult for me to compute. » (299) Caryl Phillips et son frère se voient même insultés et être la cible de jets de pièces de monnaie travaillées pour devenir tranchantes alors qu'il sont installés dans des tribunes réservées aux familles. Ce harcèlement est traumatique, vécu et décrit comme tel : « After years of unquestioning loyalty, I came to the sad conclusion that it was simply crazy to submit myself to the trauma of going to see Leeds United play. » (300) La conséquence du racisme ordinaire et toléré est une atteinte à l'exercice de la liberté puisque Caryl Phillips doit s'éloigner des terrains où se produit son équipe favorite. Le degré d'attachement pour l'équipe se révèle toujours cependant au niveau de l'empathie ressentie lors de ses déboires ou victoires. Cet attachement à une équipe de football relève de l'admiration sportive, et se double d'une signification symbolique d'appartenance à une nation.

Il semblerait que l'équipe des supporters de foot représente un microcosme social à l'image du macrocosme que serait le pays, dans le sens où tout fan est accepté comme membre du club, et partage espoirs de réussite et tristesse de la défaite dans un même élan. Dans ce partage d'affect, les différences s'estompent. Pourtant, la seule différence qui reste toujours active est celle de la différence ethnique et c'est cette différence qui provoque des manifestations de rejets qui ne veulent pas disparaître à la fois au sein des supporters, et plus généralement, dans le corps social.

³⁰³ Derek James, post to 'The 10 funniest football chants of the last decade', in *Southern Daily Echo*. Disponible sur [http : //www.dailyecho.co.uk/news/lists/11068419.The_10_funniest_football_chants_of_the_last_decade](http://www.dailyecho.co.uk/news/lists/11068419.The_10_funniest_football_chants_of_the_last_decade). Consulté le 15 février 2014.

Pour décrire les conséquences de l'éloignement du rituel scandant l'année sportive, une première série anaphorique commençant par « I don't miss » concerne les équipements sportifs, les pubs, ou les matches de football, (300) auxquels l'auteur ne peut assister, mais la seconde série débutant par « I miss » (301) raconte la fébrilité d'avant match et l'attente partagée en communion avec tous les fans, c'est-à-dire, encore une fois, ce sentiment d'inclusion. Il y a quelque chose de poignant dans cette performativité travaillée et consciente de l'appartenance car en suivant les fortunes de cette équipe, et en prenant part aux rituels que suivent ses supporters, Caryl Phillips trouve un élément constitutif de sa personnalité et de sa mémoire britannique :

Leeds United reminds me of my father. Leeds United reminds me of my best friend, John. Leeds United reminds me of the moment my mother caught me crying because in 1972, Leeds had lost the game that would have given them the double. Leeds United reminds me of who I am. All together now, « We are Leeds, We are Leeds, We are Leeds. » (301)

C'est le témoignage poignant d'une demande d'appartenance qui commence dès l'enfance, et qui se heurte à une animosité agressive, et, en toute bonne conscience, à un refus d'intégration.

Caryl Phillips a de nouveau recours à l'image du miroir pour parler à l'enfant qu'il était, comme il rassure d'une autre façon, nous l'avons souligné, dans *The European Tribe*, (1987), cet enfant espagnol à la peau brune : « And you will always be Leeds, for they are a mirror in which you will see reflected the complexity that is your life. » (301) La complexité révélée est ce désir d'appartenance, ce désir d'être fondu dans l'ensemble, toujours susceptible cependant d'être en butte au rejet, comme spontané, tel un rejet de greffe, exprimé par la société.

L'art de la survie réside dans le fait de faire de cette complexité matière à destin. La réponse qu'offre l'auteur à Caryl Phillips jeune n'en est pas moins glaçante, car elle semble offrir au jeune enfant une image figée, comme arrêtée, de la « double conscience » à l'arrêt sur ce constat de la négociation de l'appartenance toujours à remettre sur le métier. John Edgar Wideman évoque en d'autres termes cette tâche supplémentaire qu'ont à accomplir les membres de la diaspora africaine en milieu occidental. Il l'exprime en ces termes dans *Fatheralong* (1994) :

The ones who appear like us, whom we meet in the street, are other answers-in - progress coping for better or worse, with the puzzle of our identity. How do we sustain within ourselves the determination, grit, the voice saying yes, we can do it, yes. Not

only am I surviving, out here doing, as you see, my thing, but there's more, more to me, and I'm doing that work too. Being me, not what difference makes of me. (xi)³⁰⁴

Ce qu'il faudrait distinguer dans le miroir, ce n'est pas l'image figée de la négation de soi, mais l'image en mouvement de l'être qui s'accomplit, en toute connaissance de cause : « Being me, not what difference makes me. »

Il y a ici le sens de l'être-là, mais aussi du développement de l'être dans le temps. Si l'on ne prend pas en compte cette potentialité du mouvement, du pas de côté, de l'évitement de la malédiction programmée, on se retrouve dans la position de certains personnages évoqués par Caryl Phillips, tels que Leila dans *The Final Passage* (1985), Solomon dans *The Distant Shore* (2003) ou encore Bert Williams dans *Dancing in the Dark* (2005), c'est-à-dire des personnages tétanisés par un regard toxique, donc mortifère.

II - 4 - 3 - Scruter l'espace diasporique pour explorer l'Atlantique Noir

Dans la conclusion de cet essai : « Conclusion : The « High Anxiety » of Belonging », Caryl Phillips explore de nouveau le concept du « chez soi », « home », en opposant la conception d'Orwell, qui en faisant une définition par extension de l'Angleterre éternelle, oublie les sujets de l'Empire, et celle de Joseph Conrad qui dans « Amy Foster » peint l'image terrible d'un être emmuré par son entourage dans son altérité jusqu'à en mourir : « Ah! He was different; innocent at heart, and full of good will, which nobody wanted, this castaway, that, like a man transplanted into another planet, was separated by an immense space from his past and by an immense ignorance from his future. »³⁰⁵ Ces deux auteurs lui offrent un miroir lui permettant de questionner les critères d'admission au sein de la société britannique.

C'est toujours la littérature, reflet de la société britannique, qui va offrir à l'auteur des interprétations de l'acceptation du mot « home » : « Their concern provides me with a mirror into which I can peer and see reflected my own fascination with this word. (...) both (...) seem to me to be examining the criteria for membership that will allow them to be taken in. » (303) Caryl Phillips comprend donc que pour ces deux écrivains, l'un né en Inde, et l'autre en Pologne, il s'agit de saisir, au travers de la littérature, l'anglicité afin de répondre à

³⁰⁴ John Edgar Wideman, *Fatheralong*, New York: Random House, 1994.

³⁰⁵ Joseph Conrad, *Heart of Darkness and Amy Foster*, Paris: Zulma Classics, 2006, p. 130.

leurs propres angoisses. Caryl Phillips cependant déclare plus loin qu'en ce qui le concerne, ce sont les questions sans cesse renouvelées sur ses origines : « No, lad, where are you *really* from?» (303) qui sous-entendaient une non-appartenance de fait.

Ce déni d'appartenance le pousse à renoncer à clamer son anglicité avec davantage de vigueur, bien qu'il note qu'aujourd'hui, les concepts de multiculturalité et la multi-ethnicité sont intégrés de façon irréversible dans le tissu de la société britannique : « Sadly, however, I am coming to understand that despite these welcome changes, the constant questioning of those early years, and concomitant undermining of my sense of belonging, has inevitably affected my ability to embrace Britain as 'home' with the degree of vigour I might wish. » (304) Caryl Phillips est même tenté un temps, après la troisième victoire successive de Margaret Thatcher, de quitter la Grande-Bretagne, mais il revient sur cette décision et décide de demeurer citoyen britannique afin de pouvoir envisager la société britannique de l'intérieur, et d'offrir un vivant exemple permettant d'associer la notion d'appartenance et celle de pluralité ethnique.

Caryl Phillips se décrit comme le fruit de l'Atlantique Noir, son mouillage se situant à égale distance de l'Europe, de l'Afrique et des Amériques. On retrouve dans cet essai le temps dilaté utilisé dans *The Shelter* (1984) ou *The Atlantic Sound* (2000) pour évoquer l'unité temporelle partagée de la diaspora et son aspect à la fois unique et multiple : « All journeys have a beginning. Mine began on the west coast of Africa in a slave fortress. » (305) L'être diasporique convoque en un même espace temps le passé et le présent car il se doit de tout porter en lui, hors repères chronologiques ou spatiaux classiques. Lorsque Caryl Phillips évoque son voyage, c'est le voyage de tout être diasporique qu'il reprend à son compte, le présent est le présent de l'absence à son univers, de même que la voix du Père dans *Crossing the River* (1993) est la voix de tous ceux qui ont vendu leurs frères, la voix de l'Afrique maltraitante.

C'est pourquoi Caryl Phillips est appelé à revenir dans cet article sur l'histoire du Fort Saint Georges de la Mine évoqué dans *The Atlantic Sound*, et sur le concept marketing du retour aux racines des membres de la diaspora. La contradiction dans la transformation de ce haut lieu de trafic de personnes assujetties à l'esclavage en lieu touristique réside dans le peu de cas fait des voix dont l'écho habite toujours ces murs. En effet, la boutique de souvenirs est située dans ce qui était un cachot pour femmes :

The problem is the gift shop, which is located in what used to be a female dungeon. Tens of thousands of African women were shackled in this space, held naked and shivering awaiting the final journey through the door of no return and into the hold of the slave ship. Thereafter, they were forced to endure the unspeakable horrors of the middle-passage as the ship slowly crossed the Atlantic Ocean from east to west. Today, the gift shop sells postcards, books and trinkets. The local vendor is making money. Visitors, particularly those from the African diasporan world, are indignant when told about the 'history' of the gift shop'. On the other hand, the great majority of Ghanaians simply do not understand what all the fuss is about. For them, the building holds little romance. It does not suggest a departure or a journey. It is not emblematic of 'home' lost or found. (306)

Cette observation vient confirmer ce qui était annoncé dans *The Atlantic Sound*, c'est-à-dire la futilité de chercher à retrouver en Afrique la notion de « chez soi » pour le peuple diasporique, car cette diasporicité, et la signification du Grand Départ, de la déportation hors d'Afrique, n'y est simplement pas reconnue au même titre que d'autres crimes contre l'humanité sont reconnus en d'autres lieux, et entouré du respect mémoriel. On imagine en effet mal une boutique de souvenirs à la porte des baraquements de Buchenwald.

C'est cette réflexion sur les lieux marqués par l'histoire, l'observation des monuments laissés aux bons soins de la postérité, qui permettent à Caryl Phillips de trouver son angle d'appréciation. Et c'est l'évaluation de sa non appartenance qui le pousse à rechercher un ancrage imaginaire :

The roots are racially charged, but others have felt similarly excluded on grounds of class, gender, or religion. Others have been subjected to questioning that is designed to undermine their sense of belonging. The end result is such questioning is the engendering of feelings of rejection and distrust. Some people have little choice but to live in this state of high anxiety. Some others hurry to make plans to leave. I have chosen to create for myself an imaginary 'home' to live alongside the one that I am incapable of fully trusting. My increasingly precious, imaginary, Atlantic world.(308)

Caryl Phillips est donc conduit à représenter cette impossibilité de se considérer pleinement chez lui en aucun des lieux évoqués par son histoire : Amériques, Afrique, Grande-Bretagne, écarté qu'il est de ces pôles par leur nature même, car aucun de ces lieux ne peut totalement le comprendre, au sens de l'appréhender, c'est dire jamais totalement l'accueillir dans sa multiplicité.

C'est en lisant *Native Son* de Richard Wright que Caryl Phillips comprend en quoi l'écriture rend possible la conjugaison de ces trois pôles en faisant littérature de l'impossibilité d'appartenir et de la facilité de l'exclusion :

I felt as if an explosion had taken place inside my head. If I had to point to any one moment that seemed crucial in my desire to be a writer, it was then, as the Pacific surf began to wash up against the deck chair. The emotional anguish of the hero, Bigger Thomas, the uncompromising prosodic muscle of Richard Wright, his deeply felt sense of social indignation, provided not so much a model, but a possibility of how I might be able to express the conundrum of my own existence. Even before I had opened Ralph Ellison's *Invisible Man*, I had decided that I wanted to try to become a writer. (7)

C'est donc cette impossibilité fondamentale, ce « conundrum », qui à la fois, est déclencheur et moteur du désir d'écrire chez l'écrivain, comme il l'annonce dans *The European Tribe* (1987). L'équation impossible à résoudre est celle de la définition de la notion de « chez soi », ou « home » qui devient une aporie, laquelle naît de l'ambivalence ressentie à l'égard des différents lieux qui pourraient prétendre être l'origine.

Lorsque Caryl Phillips se surprend à ressentir le confort du sentiment d'appartenance, dans un lieu propice au collectif, c'est-à-dire les gradins d'un stade de football, il se reprend aussitôt :

Two years ago I travelled to Lens in France, to watch a crucial World Cup soccer game between England and Colombia. The atmosphere inside the stadium was impassioned. As the strains of 'God Save The Queen' began I rose and, together with the thirty thousand other English fans, I belted out the words to the national anthem with a vigor that shocked me. For a moment, the cloud of ambivalence was lifted. I belonged. Why not, I wondered, submit to the moment and cease struggling? [...] However, for me, the unequivocal answer to such private urgings is contained in one word; 'vigilance'? History has taught me that for people such as myself the rules will change. The goalposts will be moved. A new nationality Act will be passed. And another. For people such as myself, the complex troubled history of Britain suggests vigilance. Mercifully, not everybody suffers the same degree of anxiety over this question of belonging.' (308)

Caryl Phillips ne veut pas, comme il le dit d'Othello dans *The European Tribe* (1987) oublier qu'il est Noir et cesser de lutter : « cease struggling » (308). Il pose que l'ambivalence fait partie intrinsèque de sa vie d'Anglo-Caribéen et que baisser la garde peut être fatal.

L'exemple pris des lois successives concernant la nationalité, montre comment les lignes peuvent bouger et redéfinir sans cesse l'identité de ceux qui avaient grandi dans l'idée d'appartenir à l'Empire et donc d'être inclus dans la nation britannique. La Loi sur la Nationalité de 1948, offrait la nationalité aux sujets du Commonwealth. Une loi plus restrictive fut votée en 1962 qui n'offrait la nationalité qu'aux immigrants bénéficiant d'une attestation d'emploi certifiée par le gouvernement. Cette loi fut tempérée en 1968, par le

Commonwealth Immigrants Act. La loi suivante, l'Immigration Act de 1971, exigeait cette fois-ci que l'un des parents soit né en Grande-Bretagne.

Caryl Phillips estime donc que les sujets diasporiques — 'people such as myself'—, se doivent d'être vigilants sur les termes définissant leur appartenance, car ceux-ci sont décidés par d'autres, et le romantisme, en la matière, peut-être fatal. C'est pourquoi Caryl Phillips élit domicile dans un lieu historique pour la diaspora africaine, l'Océan, qui est Histoire, pour reprendre le vers de Derek Walcott :

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History. (309)

Ayant élu le Fort de Saint-Georges-de-la-Mine, au Ghana, comme point d'origine, c'est de ce poste d'observation mémorielle que Caryl Phillips contemple l'Océan :

Whenever I stand on the ramparts of Elmina Castle and gaze out at the Atlantic Ocean, I know exactly where I come from. I can look to the north and to the west and see the different directions in which I have subsequently journeyed. And on a clear day, I can peer into the distance and see where I will ultimately reside. (309)

Cet Océan deviendra également le lieu du retour pour celui qui ne se sent de nulle part. On ne manque pas de remarquer également que le mouvement vers l'Océan, vers l'ouest, les Amériques, ou le nord, l'Europe, se fait par exploration du regard.

Regard fixe vers l'océan, puis un regard, comme de reconnaissance, vers les autres continents. Si le Fort Saint Georges-de-la-Mine, est un lieu de certitude — « I know where I come from »(309) —, c'est de ce lieu que l'écrivain projette comme sur une carte, un plan, sa carrière d'écrivain. L'avenir, le temps, se scrutent : « I peer into the distance. » (309) L'outil prospectif de l'écrivain sera le regard, comme pour soutenir une investigation littéraire. Les verbes liés à la fonction scopique sont utilisés dans « Gaze out at the Atlantic Ocean » (309), pour signifier la contemplation, et comme pour évoquer le passé. Dans « look to the north and to the west and see the different directions in which I have subsequently journeyed » (309), il s'agit d'approcher les Amériques et l'Europe et leurs interactions avec le monde diasporique.

« Peer into the distance » peut se comprendre comme le chemin littéraire restant à accomplir, le travail d'investigation à poursuivre, avant le retour aux origines afin de boucler au même endroit ce trajet commencé il y a quatre siècles, de façon à n'effectuer aucun compromis avec les ballotements de l'Histoire.

III - PARTIR/REVENIR

Après l'écriture de *The Shelter* (1984) Caryl Phillips décide de renoncer au théâtre et de se diriger vers le roman. En effet, après la production de sa troisième pièce, Caryl Phillips se tourne principalement vers la forme narrative, ne trouvant ni son public, ni les structures lui permettant de l'atteindre. Si l'on comprend Caryl Phillips comme un auteur cherchant à faire de ses productions des actes performatifs d'une volonté de changer le réel, le choix de Caryl Phillips d'écrire pour la scène montre sa volonté de faire de son écriture une écriture d'intervention. Cette stratégie implique, cependant en amont, l'existence d'un réseau culturel engagé, privé ou scène nationale, permettant la production et la diffusion d'oeuvres ayant une distribution d'acteurs majoritairement noirs et susceptibles de trouver un public, comme sait le faire actuellement le National Theatre, à Londres, par exemple. Or, les trois pièces de Caryl Phillips ont été présentées sur des scènes privées mais ne sont pas reprises sur des scènes nationales. C'est devant l'absence de perspectives offertes à un théâtre noir dans la Grande-Bretagne des années Thatcher que Caryl Phillips s'oriente de façon décisive vers l'écriture romanesque.

Dans les trois pièces que nous avons examinées, les personnages anglo-caribéens sont toujours dans la mouvance de l'onde de choc qu'à représenté le départ vers l'Europe, qu'ils aient initié ce départ, ou aient été contraints de s'y soumettre et dans chacune de ces pièces, se pose la question du retour vers les Caraïbes afin d'échapper à une menace certaine pesant sur leur équilibre psychologique en raison de la xénophobie ambiante. Rudy dans *Higher Ground* (1989) va se perdre dans un délire psychotique exacerbé par la lutte pour les droits civiques aux Etats-Unis.

Ce départ vers un chaos intérieur sera également le lot de femmes blanches touchées par le contre-coup de manifestations de racisme et d'exclusion : Irene, réfugiée polonaise en Grande Bretagne après la seconde guerre mondiale dans *Higher Ground* (1989), Emily dans *Cambridge* (1992), désarçonnée par le coût psychique de l'institution particulière aux Antilles, Dorothy, une britannique qui se sent progressivement « of and not of England » dans *A Distant Shore* (2005), puis de Monica, rejetée par ses parents après son mariage avec un fils de l'Empire dans *The Lost Child* (2015). Les discriminations représentent donc de façon flagrante une toxicité certaine pour tous ces immigrants caribéens dont Caryl Phillips

dépeint la vie, mais également, par rebond, pour ces femmes britanniques qui leur sont attachées, ce qui suggère qu'une équivalence est à poser entre déracinement géographique, et disruption du schéma familial provoqué par la perversion qu'est le racisme. « Home », le lieu fondateur, n'est donc pas seulement un espace géographique originel, menacé par une dichotomie postcoloniale, mais également un espace affectif, familial, qui se devrait rassurant, mais qui se trouve être atteint dans son essence même par la gangrène du rejet de l'autre.

La condition caribéenne est montrée comme une condition éminemment fragile, car outre le danger posé pour l'équilibre psychique de l'individu que souligne Caryl Phillips, on suit également les difficultés des couples mixtes dont les destins sont tous incertains : nous avons vu à quel point le couple Errol/Sheila de *Strange Fruit* (1981) était dysfonctionnel, Ruth finit par quitter Albert qui est un mari violent dans *Where There Is Darkness* (1983) et dans *The Shelter* (1984) Louis ne peut se résoudre à emmener Irène dans les Caraïbes, inquiet à la fois du regard qui se porterait sur elle, mais également incertain des réactions d'Irène, qui, pense-t-il, exigera de mener une vie le forçant à s'éloigner des siens. L'on voit ici que les pressions sociales viennent s'immiscer dans la relation du couple jusqu'à le détruire. Ce sont les conséquences sur le couple ou l'unité familiale d'un départ traumatique que Caryl Phillips cherche à explorer de façon récurrente. Il confirme d'ailleurs à Louise Yelin que *The Final Passage* (1985), *A State of Independence* (1986), *The European Tribe* (1987), partagent cette inquiétude sur l'élection du lieu de vie : « There is a common resonance among the three books; they're about journeys to places where you hope you might belong. In *all* of them, someone who has journeyed is asking, do I *belong*, do I feel I belong in this place, do I feel comfortable? »³⁰⁶ Il est intéressant de noter que le sentiment d'appartenance ne s'octroie pas, il dépend d'un regard autonome et individuel sur son environnement.

Le dilemme auquel doivent faire face les Caribéens, celui de rester au pays ou de s'exiler, l'inconnue qu'est l'Europe, sa toxicité éventuelle pour les Caribéens, le temps des indépendances, la question des relations inter-ethniques, du métissage, de la persistance du passé esclavagiste dans le présent néo-colonial, tous ces éléments sont également explorés dans le film de Robert Rossen, *Island In the Sun* (1957), une coproduction anglo-américaine, dont le scénario est adapté pour le grand écran par Alfred Hayes, à partir du roman d'Alec

³⁰⁶ Louise Yelin, « An interview with Caryl Phillips », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 49.

Waugh du même nom³⁰⁷. En travaillant sur l'image néocolonialiste des Caraïbes d'après-guerre, avec pour support le film de Robert Rossen et le roman de Alec Waugh, Leah Rosenberg met en lumière les forces politico-culturelles à l'oeuvre dans cette réinterprétation des colonies³⁰⁸.

En effet, après le passage de flambeau entre les vieux empires européens et la superpuissance américaine souligné par *Casablanca* et évoqué dans *The European Tribe* (1987) - voir notre chapitre 2 - notre attention se porte sur le roman *The Final Passage* (1985), qui annonce également le temps des indépendances des îles Caraïennes anglophones, toile de fond de *A State of Independence* (1986), ainsi que les conséquences psycho-sociales de la décolonisation sur les individus dont les choix de vie sont déterminés par des forces macro-économiques. *In The Falling Snow* (2009) et *The Lost Child* (2015) sont également travaillés par toutes ces questions.

However, the making of this neocolonial conception of the West Indies was not a simple process. Rather, it was shaped both by the often conflicting political, economic and social forces that defined and transformed the Atlantic world after the Second World War: Britain's loss of empire and the United States' ascent to imperial superpower on the one hand, and on the other the US struggle for Civil Rights, and West Indian nationalism; and by the interaction of these forces with culture: the calypso craze, the rise of an internationally recognized West Indian literary tradition, Britain's need for a new literary aesthetic and vision of itself in the wake of Empire, and Hollywood's fascination with race, romance and Cinemascope.³⁰⁹

Il y en en effet une nouvelle donne après guerre, celle de la reconnaissance du droit à l'auto-détermination des peuples avec les accords de Bretton Woods, même si celle-ci doit être reconnue par les anciennes puissances coloniales avant de prendre effet.

Jouent alors en parallèle les efforts de reconnaissance des droits civiques concernant les minorités aux Etats-Unis, la montée du nationalisme dans les Caraïbes, l'effervescence qui accompagne ces mouvements — on peut rappeler le CAM (Caribbean Artists Movement) en Grande-Bretagne, — qui a pour mission de promouvoir les artistes caribéens ou africains - et qui gagne également les industries culturelles : les maisons d'édition découvrent de nouveaux auteurs, les studios d'enregistrement sont gagnés par la mode de la calypso, et les producteurs

³⁰⁷ Alec Waugh, *Island In The Sun*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1955.

³⁰⁸ Leah Rosenberg, « It's Enough to Make Any Woman Catch the Next Plane to Barbados », *Third Text*, 2014, Vol. 28, Nos. 4-5, 361-376.

³⁰⁹ *Ibid*, 362.

hollywoodiens décident de faire bouger les lignes rigidement contrôlées par le Code Hays³¹⁰ concernant les rapports inter-raciaux.

L'intérêt du film de Robert Rossen se trouve dans le commentaire qu'il propose, par un texte filmique contemporain aux années Windrush auxquelles les romans formant l'objet de cette partie sont rattachés, des thèmes évoqués par Caryl Phillips, ainsi que dans la peinture qu'il offre de l'environnement colonial qu'il évoque.

III - 1 - *ISLAND IN THE SUN* (1957) ou la stase caribéenne revue par le gothique hollywoodien

Nous allons donc explorer la présence et la prégnance de l'histoire coloniale et ses conséquences, en particulier les relations inter-ethniques, dans *Island In The Sun* (1957). En relation avec les thèmes que nous abordons dans ce chapitre, nous examinerons tout d'abord la persistance de la présence de la période esclavagiste à l'image et dans les propos des personnages, la stase qu'elle induit, ses conséquences sur les intrigues amoureuses réelles ou supposées, puis la façon dont le dilemme, partir ou rester dans les Caraïbes, est évoqué.

III - 1 - 1 - L'île éternelle, de sujet d'Empire en néo-colonie

Les images somptueuses du film de Robert Rossen évoquées par de nombreux critiques de l'époque³¹¹ les laissent cependant sur leur faim car on reproche principalement au film son caractère timoré, qui respecte encore l'esprit de l'article 6 du code Hays en évitant de montrer tout contact avec les partenaires Africains-Américains à l'écran alors que l'interdiction de suggestion de métissage vient d'être levée. Comme le constate Leah Rosenberg, ce film est cependant le premier à montrer une idylle entre des personnages joués par une actrice blanche et un acteur noir.³¹² En raison du refus des états du Sud des Etats-Unis

³¹⁰ The Motion Picture Production Code of 1939 (Hays Code). Disponible sur <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>. Consulté le 24 mai 2015.

³¹¹ Bosley Crowther, « *Island in the Sun* (1957), The Screen: Race Problems and Scenic Beauty; Barbados Is 'Star' of *Island in Sun* », *New York Times*, June 13 1957. Disponible sur <http://www.nytimes.com/movie/review/res=9D05E0D8143EE23BBC4B52DFB066838C649EDE>. Consulté le 24 mai 2015.

³¹² Leah Rosenberg, « It's Enough to Make Any Woman Catch the Next Plane to Barbados », *Third Text*, 2014, Vol. 28, Nos. 4-5, 361-376, p. 370.

de montrer des Africains-Américains jouant des rôles d'importance en interaction avec des personnages blancs, peu de cinéastes s'aventuraient en effet alors sur ce terrain comme le signale Albert Johnson qui attribue à la décision de la Cour Suprême dans le procès *Brown vs Board of Education* en 1954 une plus grande visibilité des Noirs sur les écrans en cette fin des années cinquante³¹³. Il ajoute que Darryl F. Zanuck, producteur du film, avait décidé, en accord avec d'autres producteurs, et pour des raisons de sensationnalisme, de tourner son attention vers les relations interraciales, assurant ainsi le film d'une couverture médiatique importante encore accrue par la distribution brillante : Joan Fontaine, James Mason, Dorothy Dandridge, Harry Belafonte et Joan Collins, à ses débuts.³¹⁴

Alors que la sortie du film déclenche des manifestations hostiles dans les Etats du Sud, des journalistes reprochent au film de manquer d'intensité et de présenter quatre intrigues amoureuses sur fond de tensions raciales sans réussir à donner de l'élan au film. Que le film n'épouse qu'imparfaitement le discours impérialiste découle sans doute du fait que Robert Rossen, membre du Parti Communiste américain jusqu'en 1949, soit huit ans avant le tournage du film, fait partie des 10 d'Hollywood qui ont refusé de répondre aux questions de la Commission de la Chambre sur les activités anti-américaines. Quant au scénariste, Alfred Hayes, il est le co-auteur de *La Ballade de Joe Hill*, l'hymne des IWW, International Workers of the World.

On peut donc percevoir dans cette co-production anglo-américaine un double discours : sous les images laquées des tropiques sont donnés à voir les rapports de force entre présence coloniale britannique, l'intérêt des U.S.A. pour ces îles, les relations de travail entre planteurs et population locale de travailleurs, et le discours indépendantiste. Dès le générique, des images d'une réelle beauté sont entrecoupées de scènes de travail qui illustrent la stase caribéenne: les scènes de coupe de canne, le chargement des régimes de bananes, et le linge mis à sécher sur les rochers de la rivière, sont des scènes à caractère atemporel. Le temps semble ne pas avoir prise sur l'île car les activités qui se reproduisent telles qu'à l'époque esclavagiste donnent lieu aux mêmes scènes. (Voir Figures 1, 2, 3, et 4).

Le sociologue Ken Pryce explique ainsi cette immutabilité, qui sera également soulignée dans *The Final Passage* (1985) et *A State of Independence* (1986) : « The colonial proletariat is the population that produces all the wealth, but does not share in its political and

³¹³ Albert Johnson, « Beige, Brown, Black », in *Film Quarterly*, Vol. 13, n° 1, (Fall 1959): 38-43, p. 39.

³¹⁴ Albert Johnson, op. cit., p. 39.

economic advantages and as such constitutes an oppressed category or 'class'. The racial-deterministic ideology makes the depressed position of the colonial proletariat appear to be a part of the natural order of things, by giving an impression of structural permanence. »³¹⁵ Cette impression de permanence structurelle est donc la conséquence même de la structure sociale héritée directement de la société esclavagiste qui repose sur l'acceptation de l'immutabilité de la domination sociale et économique de la partie blanche, d'origine européenne, de la population. Une voix off, en début de film, rappelle l'histoire de l'île et de ses habitants, et témoigne également du déterminisme ethnique qui prévaut sur l'île dont les neuf-dixième des habitants sont d'origine africaine.

Tout comme *Casablanca*, le film de Michael Curtiz de 1942, ce film s'ouvre sur une carte coloniale de l'île, imaginaire, de Santa Marta, qui encadre le générique, comme pour souligner l'impression d'immanence de l'appartenance à un monde hors du temps donnée par cette poussière d'Empire. La domination n'est pas simplement représentée par la cartographie, elle est également soulignée par les premières images du film, une vue aérienne filmée avec dextérité. Pour Leah Rosenberg, la succession directe de ces deux images établit une analogie avec le passage de flambeau entre Empire britannique et néo-colonialisme américain, les îles aux trésors et leurs fausses cartes étant remplacées par des vues aériennes, le film ayant été tourné sur l'île de la Grenade et aux Barbades :

The film's first image is a faux-colonial map of an island surrounded by sea over which the title and credits are superimposed in antique red lettering. The map fades to black and an aerial shot of an island glittering in the sun fades in. We hear Belafonte's voice as the camera zooms in on the island: 'This is my island in the sun/Where my people have toiled since time begun [sic]/I may sail on many a sea/ Her shores will always be home to me.' With the shift from colonial map to aerial photography, we have moved seamlessly from the old colonialism of conquest to the US imperial technology of aviation and aerial photography, then associated with the US victory in the Second World War. The shift from map to aerial view also suggests the continuity between British colonialism and US dominance.³¹⁶

Il est frappant de remarquer que c'est également par le biais des images que la prise de relais par les Etats-Unis, source de toute-puissance technologique, est illustrée dans la dernière page de *A State of Independence* (1986).

Bertram, le protagoniste principal, remarque ainsi d'autres préparatifs parallèles à la cérémonie d'indépendance :

³¹⁵ Ken Pryce, *Endless Pressure*, Harmondsworth: Penguin, 1979, p.8.

³¹⁶ Leah Rosenberg, « It's Enough to Make Any Woman Catch the Next Plane to Barbados », *Third Text*, 2014, Vol. 28, Nos. 4-5, 361-376, p. 364.

He saw a man who, at this time of the morning and considering what was happening in Baytown, appeared unreal. The man was threading wires from telegraph pole to telegraph pole, as though trying to stitch together the island's village with one huge loop. Then Bertram remembered. That evening the people would receive their first cable television pictures, live and direct from the United States.³¹⁷

L'arrivée des images par satellite, en provenance des Etats-Unis, se produit le soir même de la célébration de l'indépendance de l'île anciennement britannique. L'image de la boucle électrique: « one huge loop », enserrant l'île est une métaphore du contrôle des esprits par le néo-colonialisme américain, le soft power, le bras économique-culturel de la force de l'empire états-unien, la souplesse du networking - « stitched together » - du maillage, du réseau, remplaçant le carcan de la hiérarchie verticale.

La chanson titre du film, *Island In The Sun*, une calypso co-écrite par Harry Belafonte, mentionne le lien à la terre établi par le travail qui s'y effectue : « I see woman on bended knee/Cutting cane for her family »³¹⁸, et c'est bien le travail de cette terre qui confère le droit d'héritage à la terre caribéenne, car l'on remarque l'utilisation de « will », ou « testament » : « Oh, island in the sun/Willed to me by my father's hand ». Ce travail lie indissolublement l'homme à la terre: « I lift my heavy load to the sky/Sun comes down with a burning glow/Mingles my sweat with the earth below », car il fait corps avec elle : « mingles ». Cette chanson exprime bien un droit du sol gagné par le travail forcé, car l'allusion à l'esclavage y est claire : « This is my island in the sun/Where my people have toiled since time begun [sic]». Ce tout premier couplet indique également l'enracinement dans l'île, et l'idée d'appartenance : « I may sail on many a sea/ Her shores will always be home to me ». L'on retrouve ici au coeur des préoccupations, un écho, celui de « home », du « chez soi », l'idée d'origine et d'appartenance, des questions qui animent et troublent également les protagonistes des écrits de Caryl Phillips.

La seconde chanson interprétée par Harry Belafonte fait également partie de l'héritage caribéen, et est de même une chanson de travail, « a holler song », « a work chant », destinée aux coupeurs de canne, autre Reminiscence de l'esclavage, la famille entière étant invitée à participer à l'effort de récolte : « I want the men, the women and the children too/ We got a long day out we got a lot to do/ We got to cut up, stack up and load the cane ». La persona de la chanson établit une complicité avec les travailleurs afin de les entraîner : « Well a working

³¹⁷ Caryl Phillips, *A State Of Independence*, Faber and Faber: London, 1986, p.158.

³¹⁸ *Island In The Sun*. Disponible sur <http://www.azlyrics.com/lyrics/harrybelafonte/islandinthesun.html>. Consulté le 24 Mai 2015.

man I am tired and true/ I won't ask you nothin' that I wouldn't do », comme le chanteur traditionnel des « work songs » durant l'esclavage³¹⁹. Elle remarque incidemment que le salaire restera le même, malgré une cadence accélérée: « Well your pay today is the same as last/ Your work's the same, just a little fast ». Cette chanson est chantée lors du tirage de la senne, un effort collectif des pêcheurs, ce qui souligne le rôle de David Boyeur (Harry Belafonte), syndicaliste, dans l'organisation des travailleurs sur l'île fictive de Santa Marta, et est également un rappel de l'engagement passé du réalisateur.

La première séquence du film se déroule dans le bureau du gouverneur : nous sommes bien ici sur une île avant les indépendances, ce qui correspond à la situation initiale de *The Final Passage* (1985) et *A State of Independence* (1986). Comme souligné ironiquement dans *The Atlantic Sound* (2000) et *The European Tribe* (1987), c'est le représentant du pouvoir colonial qui fait les honneurs de l'île au journaliste américain désireux de faire un reportage. Le gouverneur de l'île est montré souriant d'un air entendu à son aide de camp, puis observant le journaliste s'éloigner. Les champs d'influences sont montrés à l'oeuvre de façon indirecte, mais la question posée par le journaliste dans cette première séquence : « Can the West Indian govern himself ? » pose la question de la viabilité de ces îles si elles deviennent indépendantes. Et c'est précisément ce journaliste Américain qui va précipiter les changements sur l'île, en révélant que l'une des principales familles, la famille Fleury, est métissée, déstabilisant ainsi le fils, Maxwell Fleury, qui finit par commettre un meurtre passionnel, laissant ainsi le champ libre au syndicaliste indépendantiste David Boyeur, autre démonstration de la force de frappe du « soft power » américain.

Le ressentiment des îliens ne s'adresse pas aux Américains, mais aux Britanniques. En effet, tandis que le Maxwell Fleury, le planteur, fait subir à David Boyeur des affronts montrés à l'image, mais non verbalisés : Maxwell lui demande ainsi de lui faire place, en le rabrouant publiquement, alors même qu'il arrive en trombe en voiture, puis prend congé après une joute oratoire, en ignorant sa présence. Entre ces deux images, David Boyeur, lui a adressé des griefs qui incluent les atrocités de l'esclavage. Cette présence de l'esclavage dans le discours contemporain est d'ailleurs toujours remarquée actuellement. C'est ainsi que le journaliste Emmanuel Laurentin souligne en mai 2015 que la question de l'esclavage s'est invitée dans

³¹⁹ David Horn, « Lead Singer », in *Continuum Encyclopedia of Popular Music in the World*, Vol. II, eds. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke, London: Continuum, 2003, p. 103.

les négociations en 2009 entre le LKP et le gouvernement français lors des grèves contre la « profitation » en Martinique et Guadeloupe. Il évoque « la présence physique de l'esclavage » dans des discussions de type économique, à la grande surprise des représentants du gouvernement arrivant de Métropole, pour qui l'esclavage « est une affaire classée depuis longtemps. »³²⁰

Dans *Island In The Sun* (1957), c'est également l'esclavage qui, selon David Boyeur, syndicaliste, explique la stase économique et sociale par des traditions qui érigent l'absence d'interlocuteurs, et donc de négociation et d'avancées, en principe de fonctionnement: « No opportunity for anything. No one to tell, to pay any attention.»³²¹ Le syndicaliste souligne également que les traditions, c'est-à-dire la culture, ne doivent plus être considérées du seul point de vue eurocentré, la population autrefois servile ayant développé ses propres modes de relation au réel et à l'histoire, qui ne sont pas seulement un héritage européen : « David Boyeur : « Mr. Fleury speaks as if traditions belong only to him. We have ours too. » Le syndicaliste évoque un monde en mutation, en évolution, qui refuse les données héritées d'un passé traumatique :

Maxwell Fleury : I'd be the last to deny him his traditions.

David Boyeur : Which ones, Mr. Fleury? The ones we got on the slave ships? Or in the cane fields working like beasts? Or the ones we have now - the ones we are making every day... despite the slave ships and the cane fields. No, Mr. Bradshaw, we don't intend to live the way our fathers did.

On remarque que c'est le journaliste américain, Bradshaw, qui initie le dialogue, et met à jour les dissensions larvées. David Boyeur identifie bien la stase de l'île aux traditions héritées de la pratique de l'esclavage : le mot « shackled » dans « The island is shackled with traditions » évoque les instruments : « shackles », ou entraves, destinés à limiter la liberté de mouvement des esclaves, du bateau négrier aux champs de cannes.

Le journaliste américain le remplace aussitôt par l'euphémisme « bound », plus consensuel. David Boyeur considère que c'est la lutte syndicale qui ouvrira un autre futur, élaborera les bases d'une autre tradition — « No, Mr. Bradshaw, we don't intend to live the way our fathers did. » et « That was charity, Mr. Fleury. What we want is equality. » — de façon à faire intervenir un pouvoir tiers capable d'entendre la voix de cette population réduite

³²⁰ Emmanuel Laurentin, Esclavage, 2/4, La Fabrique de l'histoire, 19 mai 2015, France Culture. Podcast disponible sur <http://www.lesmemoiresdesesclavages.com/mooc3.1.html>. Consulté le 18 juin 2015.

au silence : « No one to tell, to pay any attention. » L'objectif de David Boyeur de porter le message dans les îles avoisinantes témoigne du désir de passer outre la paralysie morbide post-traumatique de l'esclavage, et d'oeuvrer à l'avènement d'une fédération des îles caribéennes, projet encore d'actualité en 1957.

Le personnage de David Boyeur est l'image inversée de ces personnages de Caryl Phillips qui ont opté pour le départ de l'île, fuyant la vision figée d'îles sous influences. Il fait partie du groupe de personnages qui sont restés, ou partis avec un objectif défini pour un retour constructif, afin d'évoluer de concert avec leur pays, tels Arthur dans *The Final Passage* (1985) : « There'll come a day when we can have the jobs in the town, when we can be making decisions, when we can run the country, our way! »(80), ou encore Clayton Jackson dans *A State of Independence* (1986), et qui parviendront à s'inscrire dans le paysage politico-économique de leur île, alors que c'est avec un élan brisé que Albert dans *Where There Is Darkness* (1983), Louis, dans *The Shelter* (1984) ou Bertram dans *A State of Independence* (1986) esquissent un retour vers leur île. De plus, David Boyeur offre dans le dialogue ci-dessous son analyse des rapports hommes noirs/femmes blanches qui reflète les polémiques agitant les personnages masculins phillipsiens.

David Boyeur se rapproche davantage de Jackson Clayton dans *The Shelter* (1984) que du Errol de *Strange Fruit* (1981), ou du Michael de *The Final Passage* (1985), qui prennent leur revanche des humiliations infligées par les Britanniques en maltraitant leurs compagnes. La femme blanche est pour ces deux derniers personnages un moyen d'affirmer leur présence dans une société raciste en renversant l'image de la domination. Ils adoptent tous deux l'idéologie du « hustler », l'un des types sociologiques observé par Ken Pryce, sociologue anglo-caribéen d'origine jamaïcaine, à Brixton, caractérisé par le retrait du système d'activités économiques légales et l'exploitation des femmes blanches par la prostitution.³²²

Ken Pryce, éclaire cet état de fait en mentionnant le colorisme à l'oeuvre en Jamaïque, comme dans les autres sociétés caribéennes. Dans un chapitre concerné aux relations des Anglo-Caribéens avec les femmes blanches, le chercheur note la déclaration de l'un de ses sujets d'étude qui a vu sa compagne britannique sans niveau d'études obtenir une bonne situation en Jamaïque, ce qui a déséquilibré le couple, qui s'est ensuite séparé. Loin d'être anecdotique, c'est bien une question de fond qui se pose dans ces années 1950 : celle de la

³²² Ken Pryce, *Endless Pressure*, Harmondsworth : Penguin, 1979, p. 85.

difficulté de vivre en couple mixte dans un environnement européen ou caribéen, et cette pierre d'achoppement va se trouver sur le chemin de nombre des protagonistes peuplant les romans de Caryl Phillips, jusqu'à *The Lost Child* (2015) avec le couple formé par Monica et Julius.

Autre exemple dans *The Shelter* (1984), lorsque Louis pense qu'Irene le conduira à se comporter différemment de ses compatriotes et qu'elle aura des exigences qu'il ne pourra satisfaire. Par peur de l'échec, il partira seul. Dans *Island in the Sun* (1957), coproduction américaine, le tabou des relations entre femme blanche et homme noir, en production, entretenu par le Code Hayes, est explicité dans le scénario par le fait que David Boyeur ne s'autorise pas à contrer l'hostilité probable de ses compatriotes îliens en ce domaine, en parfaite résonance avec les situations réelles et fictives relatées plus haut. Le film va plus loin en soulignant que le poids du racisme est plus lourd à porter pour les Noirs qui éprouvent davantage de difficultés à assumer un couple mixte, ce qu'évoque Mavis dans le dialogue de rupture qui évoque successivement le tabou et le défi qu'affrontent le couple Noir/Blanche : « Mavis Norman : In the girl's case, does it work the other way around ? I mean Dennis Archer marries Margot, Euan marries Jocelyn, but when it's the other way around, does it make any difference? ».

L'insécurité de l'homme noir dans la relation mixte, c'est-à-dire la crainte de la trahison, que l'on va retrouver dans les inquiétudes de Keith concernant Annabelle dans *In The Falling Snow* (2009) est également mentionnée : « David Boyeur : Because it would be inevitable. Miss Mavis Norman : What would be? David Boyeur : That night when she'd forget herself and call me a nigger. » Apparaît également la crainte du mimétisme stérile induit par le transfert vers l'Europe, vers Londres, ou encore « mimicry » en termes Naipauliens : « I'd be an exile in a bowler hat, sipping tea and carrying a rolled umbrella, talking with the other exiles about how much we could do if we were only there. » Le choix de David Boyeur, qui cautionne d'ailleurs la séparation inter-ethnique, dans le sens du code Hayes, et des préjugés sociaux, est montré comme étant un choix où l'idéologie supplante l'affectif et le sentimental par la force du devoir :

Miss Mavis Norman: You're like a rock.

David Boyeur : Yes, I'm buried deep right here. My people have their freedom. They've got a vote. They've got power now. And I've got to show them how to use it. When I'm through here in Santa Marta, I'll go to St Kitts and Barbados and Grenada. The whole archipelago.

Ce choix est également l'expression d'une forme de séparatisme. En effet, dans l'expression : « My skin is my country », l'on entend une forme de retranchement ethnique que l'on devine également dans le titre du roman de George Lamming publié en 1970, *In The Castle Of My Skin*.³²³ Mavis Norman se rend compte de ce que Caryl Phillips souligne dans l'introduction à *The Shelter* (1984) : le tabou du métissage s'applique de façon stricte lorsque l'éventualité d'un couple inter-ethnique dont l'homme est Noir se fait jour. En effet, toute la question est de remarquer qu'il est plus facile à un homme blanc d'épouser une femme noire, qu'à une femme blanche d'épouser un Noir. Le tabou du métissage, se joint au tabou de la séduction de la femme blanche par un Noir, acte qui nie l'ordre raciste sur lequel était bâti l'esclavage.

David Boyeur remarque qu'en Grande Bretagne, l'apparition de Margot (Dorothy Dandridge) au bras de Dennis Archer va déclencher de l'envie, alors que l'apparition de Mavis Norman, au bas de David Boyeur déclencherait, au mieux, de l'animosité. Quant à quitter son île, David Boyeur explique que sa couleur est son pays, et que c'est à elle et à son histoire qu'il doit allégeance en premier lieu. Une séquence, non dialoguée, où Mavis Norman tente un jeu de « blackface », une tentative de « passage », mais dans l'autre sens, est condamnée par David Boyeur. Elle tente en effet de mettre un masque de paysanne créole. Ce masque, manufacturé, semble d'ailleurs relever davantage de la tradition américaine du « blackface », que de la tradition caribéenne, car il ne ressemble en rien aux masques et têtes montées sur bâton que l'on voit en arrière plan.

On sent que ce qui n'est que jeu pour Mavis, une sorte de déclaration, devient à la fois une atteinte à la personnalité de David Boyeur, et une tentative d'appropriation culturelle, ce que Mavis Norman n'a pas la sensibilité de comprendre, car avec cette représentation, nous ne sommes plus dans le domaine du carnaval, c'est-à-dire de la caricature à caractère libérateur ou revendicatif mais dans celui du racisme et de la stigmatisation. D'ailleurs, David Boyeur le lui a fait comprendre précédemment en l'invitant justement à découvrir la face cachée de l'île dont sa famille fait pourtant partie des propriétaires historiques: « You've lived on this island all your life, but I'll show you a part of this island you've never seen. »

De l'équivalence stricte entre couleur et appartenance : « My skin is my country », David Boyeur retire une éthique de vie. Il refuse ainsi de se rendre en Grande-Bretagne pour

³²³ Lire le passage correspondant du scénario dans Annexe, I, 2.

éviter de reproduire un simulacre de britannicité. Nous avons donc ici dans ce court passage, des éclairages donnés en fonction du genre et de l'appartenance ethnique et sociale, sur les critères qui informent la qualité des relations interpersonnelles sur l'île. C'est la motivation interne de certains personnages à changer la donne, ou leur propre situation, qui va déterminer leur salut. Au contraire, les protagonistes tels Maxwell Fleury ou Mavis Norman, sont des héritiers engoncés dans une vision figée du passé qui leur laisse mal entrevoir un nouvel ordre caribéen.

III - 1 - 2 - Transgressions inter-ethniques, passages et châtements

C'est Maxwell, l'héritier de la famille Fleury qui témoigne avec arrogance du comportement hérité du passé des planteurs avec leurs employés. Alors que sur l'île, les Noirs se déplacent à pied, en bus, ou cariole, Maxwell Fleury est montré au volant de sa voiture, rutilante, blanche. Ce symbole extérieur de richesse est associé à la foi à la classe sociale, et au groupe ethnique, comme le remarque un Jamaïcain interrogé par Ken Pryce : « Well, to be truthful, when I was in Jamaica and I used to see white people I used to think they was God, man! When you see them in a car, man, Good Lord, man, you welcome them in de car, you know what-a-mean? »³²⁴ Le luxe ostentatoire est donc l'apanage de ces vieilles familles de planteurs, mais contrairement à Mavis Norman, qui possède une voiture semblable, Maxwell perpétue l'attitude hautaine de ces ancêtres et leur attitude raciste. Ce véhicule est symbole de la maîtrise de cet espace insulaire, et de l'inscription de son propriétaire dans un autre rythme, un autre espace.

Ce qui est remarquable, c'est que seule l'image témoigne de ce racisme institutionnalisé à l'oeuvre, car aucune des attitudes de Maxwell n'est relevée dans le discours des personnages : il arrive ainsi en trombe dans sa propriété sans rendre le salut de ses employés, renverse un cycliste sous le coup de la jalousie sans s'arrêter pour lui porter secours, klaxonne furieusement à l'intention de David Boyeur et lui adresse une remontrance afin que celui-ci s'efface pour laisser passer sa voiture, puis après une conversation avec le syndicaliste où le passé esclavagiste est évoqué, il part en prenant congé de tous les

³²⁴ Ken Pryce, *Endless Pressure*, Harmondsworth: Penguin, 1979, p. 136.

interlocuteurs, à l'exception du syndicaliste. Après le meurtre de Hilary Carson, il est montré s'opposant de nouveau au passage de chèvres menées par leurs propriétaires.

Une autre scène où la voiture joue un rôle important est celle durant laquelle, un pont étant barré par un camion à l'arrêt, Maxwell ne rebrousse pas chemin, mais fait descendre sa femme de la voiture pour lui imposer un rapport sexuel non sans lui avoir précédemment déchiré son chemisier. Maxwell est donc présenté comme un homme profondément insécure, hanté par l'image d'un frère décédé, et criminel à plusieurs titres. Toute menace le déstabilise: il tue ainsi Hilary Carson qu'il croit être l'amant de sa femme, et ne s'oppose à David Boyeur qu'afin de garder son prestige de planteur qu'il sent menacé. La phrase : « I've never torn a dress of yours », outre ce qu'elle souligne de la violence des rapports entre Maxwell et sa femme, est réminiscente de la violence faite à d'autres femmes sous l'esclavage, et du poids de cet autre héritage. C'est bien cette violence consubstantielle à l'esclavage que rappelle opportunément le journaliste américain, en dévoilant les origines afro-jamaïcaines de la famille Fleury.

La révélation de ce phénomène de « passage » provoque une crise existentielle au sein de la famille. Maxwell Fleury qui vit sous l'ombre écrasante d'un frère mort en héros, en vient, lors d'une discussion houleuse avec sa mère, à regretter de ne pas être un Noir, ce qui le délivrerait de l'obligation de tenir son rang. Cette assertion pousse sa mère à vouloir le gifler : la violence générée par la question ethnique traverse ainsi toutes les familles, et conditionne les rapports inter-ethniques. A l'annonce du scandale, Maxwell envisage de quitter le pays, mais son père lui rappelle que la seule chose qu'il connaisse est la direction de plantations. Ne pouvant s'abstraire ni de son milieu d'origine, ni de son histoire, il décide alors de faire de sa double appartenance fraîchement révélée une arme politique qui lui permettra de se faire élire.

Cependant, lorsqu'il quitte le club où se réunissent les personnalités de la ville, il croise Hilary Carson qu'il suit pour se faire inviter et lui demander de s'expliquer sur la relation qu'il le suppose d'entretenir avec sa femme. Comme sa soeur, Jocelyn, et contrairement à ses parents, il vit son métissage comme une honte, et le mépris qu'il ressent dans les mots de Carson, qui lui déclare ne pas prendre les femmes des autres, et encore moins de ceux qui ont des traces de badigeon sur le visage, le pousse à l'assassiner sous le coup de la colère, à la fois en tant que mari bafoué et métis rejeté du groupe dominant.

Maxwell est donc loin d'être la personnalité qui opèrerait l'union entre Noirs et Blancs à la fois en sa personne et en politique, en raison d'une paix profonde avec ses origines comme il l'a clamé dans ce club. Il signale par le meurtre, l'inacceptable du racisme, mais cherche à étouffer la voix de Carson non pas parce qu'il est anti-raciste, mais parce qu'il a été désigné comme appartenant au groupe stigmatisé par l'esclavage : l'acteur James Mason répète le mot « tarbrush » pas moins de cinq fois. L'acteur souligne d'ailleurs la charge émotionnelle forte du rôle : « Never again will I play the sort of part I have in this film. (...) I mean the role of a man with deep personal worries. He has a permanently wrinkled brow and a lot of troubles... »³²⁵ Jocelyn, sa soeur, quant à elle, envisage de refuser d'épouser un futur pair du royaume, de crainte que son enfant ne naisse Noir. Le scandale est souligné à l'image par le geste de honte de la mère.

Mr Fleury qui s'est fait passer pour blanc afin d'être accepté et réussir, conseille à sa fille de faire de même, estimant, à juste titre, que ce n'est pas une raison pour annuler un mariage. Cependant, sachant que l'accession du premier Noir à la chambre des Lords n'interviendra que 12 ans après le film, en 1969³²⁶, après les luttes pour les droits civiques de la seconde génération des Noirs britanniques, le mouvement d'effroi de Mrs Fleury à l'idée de l'irruption d'un Noir dans une lignée aristocratique, est un témoignage sur le racisme prévalant dans les sociétés américaines et britanniques en 1957. Le calcul du seizième de sang noir effectué avec brio par M. Fleury rappelle la comptabilité honteuse qui perdurera jusqu'en 1991 en Afrique du Sud. Ce film devient donc un témoignage sur la perception du sème /noir/ comme signe, visible ou non, déterminant à lui seul la situation du sujet dans le monde et sa propre perception de ce statut.

Le fait d'être Noir est donc bien un stigma qui divise l'humanité en deux parties inégales, et Jocelyn se trouve confrontée à l'infamie de devoir se considérer comme faisant partie de « l'autre sorte » : « To believe that you belong to one kind of a world, and then, suddenly ... » (59'32) Dans cette diégèse, le monde est donc bien divisé en deux espaces racialisés, dont les frontières sont le marqueur /couleur de peau/ ou le métissage. Cette division relève de la réalité en 1957, puisque les lois contre le métissage sont toujours en vigueur dans les états du Sud des Etats-Unis, ce qui n'empêche pas le film de générer de

³²⁵ Kevin Sweeney, *James Mason: a bio-bibliography*, Westport: Greenwood Press, 1994, p. 86.

³²⁶ Leary Constantine, champion de cricket, fut le premier Noir britannique à accéder à la chambre des Lords en 1969. Il oeuvra pour l'instauration de la loi sur les relations raciales, le Race Relation Act, en 1965.

l'intérêt lors de sa sortie. Le passage est une stratégie qui se pratique également de façon intra-ethnique, puisque nous voyons dans le film un phénomène qui n'est pas explicité, mais qui est remarqué par Mavis Norman. Une jeune femme claire de peau refuse que sa fille reçoive une boisson des mains de David Boyeur lorsque celui-ci en offre à d'autres fillettes noires. Elle lui jette un regard méprisant, et, alors que Mavis s'interroge, David Boyeur lui répond : « There once was a man, I don't remember who, who drew up 200 different classifications of mixed blood on this island. »

Il s'agit du phénomène de colorisme, tel que le décrit Alice Walker dans l'essai intitulé « If The Present Looks Like The Past, What Does The Future Looks Like? », et le définit ainsi : « prejudicial or preferential treatment of same-race people based solely on their color »³²⁷. Les sous-catégories du métissage, rappelées également par Fleury Père, divisent bien la population noire et sont à l'oeuvre contre les tentatives qui permettraient un ralliement de la population autour d'une cause commune, ici, de type syndicaliste.

C'est ce colorisme qui, dans *The Final Passage* (1985) de Caryl Phillips, va couper Leila de sa communauté, lui donnant un sentiment d'isolement, car seule métisse de son groupe d'enfants ruraux, elle est l'objet de quolibets depuis l'enfance. Comme je l'ai indiqué : « Back home, Leila suffered from being the daughter of a white man she knew nothing of, from the silence kept by her mother about the conditions of her conception, redolent of colonialist sexual exploitation, and from being called « a mulatto-girl » (65) by her own friends. »³²⁸ Le métissage vécu comme une honte, contribue à expliquer son désir de départ, mais est également le motif de la relation difficile entretenue avec Michael qui prend sa revanche en lui infligeant de multiples humiliations. Elle souffre de cette même torpeur, de cette stase dans laquelle l'île semble engluée et c'est grâce à la nouvelle moto qu'elle offre à Michael qu'elle peut échapper à l'immobilisme et éprouver un sentiment de liberté. Il est fait écho plusieurs fois à ce temps qui semble suspendu et pèse de façon insupportable aux protagonistes du film.

³²⁷ Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens*, Orlando: Harcourt Brace Jovanovitch, 1983, p. 290.

³²⁸ Ranguin, Josiane, « Foreign Home: *The Final Passage* by Caryl Phillips » in eds. Guignery, Vanessa (ed. and introd.), Gallix, François (ed.), *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Publibook, 2008, pp. 227-242, p. 230.

III - 1 - 3 - Des lieux crépusculaires

Les troncs d'arbres, dont l'un est au premier plan, échos végétaux des colonnes doriques de la résidence cédée à Maxwell par son père, et du style géorgien colonial des plantations américaines, sont dévorés par le lichen, et vont mourir. Ces colonnes doriques, de marbre ou de fibre végétale, sont le signe d'une splendeur passée et il règne dans la demeure maître une obscurité certaine. Les marqueurs musicaux, et les chants d'oiseaux tropicaux témoignent de l'ancrage de la demeure sur l'île, alors que le vibraphone et le hautbois, signalent une inquiétante étrangeté. Cette résidence appartient au passé. Elle semble hantée par le spectre de l'esclavage, et les violons vont souligner dans des aigus discordants la découverte, dans le salon, de cigarettes égyptiennes, autre écho de l'Empire, qui vont être à la base de la pulsion de meurtre de Maxwell et de sa chute.

Les personnages soulignent le caractère funeste de l'île : « Maxwell Fleury : All I've ever had is this dreary island. », « Mrs Fleury: It's death for a young girl like her on this island. » « Death » est une métaphore activée par le mot « dreary », qui possède une portée tout aussi gothique. En effet, si nous consultons son étymologie — « Old English *drēorig* 'gory, cruel', also 'melancholy', from *drēor* 'gore', of Germanic origin; related to German *traurig* 'sorrowful', also to drowsy, and probably to drizzle. »³²⁹ nous constatons qu'il évoque le sang (gory), la cruauté, mais également la mélancolie, et le chagrin. De façon étonnante, le mot recouvrirait également le sens de pluie fine, « drizzle », que l'on n'associe guère aux tropiques, mais qui pointe tout autant vers la mélancolie et la symbolique gothique: mort, sang, obscurité, et éléments naturels inamicaux. Il signale également le non-dit, le secret funeste sur lequel reposent les récits gothiques, ici, les atrocités de l'esclavage.

La demeure coloniale et esclavagiste est marquée du relent de tous les crimes : « Jocelyn : Can you smell the damp? No wonder nothing lasts here. The worms eat right through the furniture. Would you mind opening the windows and letting some air in? » La mort est à l'oeuvre dans la demeure — « worms eat through the furniture » — et l'héritière a besoin de l'aide de Euan Templeton pour échapper à cette maison-piège et piégée, pour vivre: « letting some air in ».

³²⁹ OED, « dreary ». Disponible sur <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/dreary>. Consulté le 31 mai 2015.

Durant le Carnaval, c'est le « Lord of Misrule » qui règne, il préside à l'inversion des valeurs alors que les règles sociales sont bouleversées le temps de la fête puisque les serviteurs ont quitté leur poste afin de participer à la procession carnavalesque : « I suppose the servants are all in the village running mask. » (00:46:14). Il viendra couper le fil téléphonique et dérober une pièce de la voiture de Maxwell, contraignant sa soeur Jocelyn et Euan à passer la nuit dans la résidence contre les règles de la bienséance, non sans qu'une atmosphère angoissée ne se soit auparavant installée. L'on voit d'ailleurs le visage de Jocelyn Fleury être gagné par les ombres lorsqu'elle évoque les vengeances qui se trament durant le Carnaval. L'atmosphère gothique est renforcée par les tambours qui prennent possession de l'espace sonore : « They carry for miles ».

Maxwell est donc la cible d'un désir de vengeance de la part de la population locale. Et, lors d'un duel électoral avec David Boyeur, après avoir appris de sa femme que sa jalousie était infondée, alors qu'il clame vouloir opérer la réconciliation entre planteurs et travailleurs, les steel drums, en cette période de carnaval, vont tout d'abord noyer sa voix, puis la rhétorique de David Boyeur le pousser hors de lui. Le jeu expressionniste de James Mason qui se prend la tête à deux mains après s'être plié en deux comme sous le coup d'une grande douleur, fait deviner qu'il est sous influence. La vérité de l'esclavagisme, et du racisme qui lui est inhérent, sort de la bouche de Maxwell comme s'il était sous l'emprise d'une force supérieure. Maxwell est comme condamné par l'île elle-même et son histoire, qu'il veut renier, car c'est devant la population rassemblée qu'il annonce qu'il ne se sent pas des leurs, alors que son intention était de les rallier à sa cause. Et c'est devant les ruines d'un ancien moulin à sucre, où lorsque des chevaux n'étaient pas employés, des esclaves tournaient la roue sous les coups de fouet, que le colonel chef de police en conclut que le meurtre d'Hilary Carson est le fait d'un homme s'étant débarrassé du porte-feuille incriminant en le jetant d'une voiture en mouvement, et en vient à suspecter Maxwell.

Nous concluons ce commentaire de la stase induite par cette économie de monoculture intensive et l'immutabilité sociale qui l'accompagne, par une remarque sur le poids du passé et ses conséquences sur le couple David Boyeur et Mavis Norman. En effet, l'une de leurs rencontres se déroule près d'un moulin à sucre, dans un domaine envahi par les herbes folles. Viennent à l'esprit ces vers de Derek Walcott :

Stones only, the disjecta membra of this Great House,
Whose moth-like girls are mixed with candledust,
Remain to file the lizard's dragonish claws

Derek Walcott, « Ruins of a Great House »³³⁰

En effet, cette rencontre amoureuse est marquée dès l'abord par le poids fantomatique de l'histoire arrêtée : l'urne de jardin — à laquelle David Boyeur tourne d'ailleurs le dos, car il veut d'un autre futur — semble vaciller sur son socle, l'habitation est recouverte de ronces, et le moulin à sucre reste campé sur son passé macabre. C'est Mavis Norman qui apprend à David Boyeur que cette plantation appartenait à sa famille, et qu'elle fut le lieu d'une révolte, l'île étant à l'époque sous domination française. La question qu'elle pose à David Boyeur sur le destin des planteurs d'alors reste sans réponse, Mavis Norman voulant créer une équivalence entre les tourments créés par l'esclavage chez les maîtres et les esclaves.

Pour David Boyeur, il ne peut y avoir d'équivalence entre les craintes sécuritaires des maîtres et les affres des êtres placés en esclavage, car il tient à remarquer dès sa première intervention en tant que syndicaliste, que le présent reste marqué par les maux du passé. Ceci souligne qu'il reste un homme dangereux aux yeux de l'establishment de l'île, car à la recherche d'une plus grande liberté pour les siens et d'une nouvelle donne pour cette île et les îles soeurs. Sa lutte n'est toujours pas terminée, et Mavis ne peut l'aider dans son combat, car toujours porteuse, aux yeux du peuple, et de David Boyeur lui-même, du soupçon d'un racisme vicéral³³¹, et de la responsabilité de la catastrophe qu'est la mise en esclavage dont le racisme n'est que l'un des aspects post-traumatiques.

Maxwell, emprisonné, se retrouve hors du champ social, en attendant de s'éloigner vers le Canada, un espace dont le manque de chaleur est souligné dans le film, et donc exempt, par nature et de par l'histoire, du passé esclavagiste, soit l'opposé de Santa Marta. Les autres couples choisissent tous le départ vers la Grande Bretagne. Seul le couple formé par David Boyeur et Mavis Norman reste frappé de l'interdit, car le plus fragile socialement, à la fois aux Caraïbes et en Grande-Bretagne. Le syndicaliste est d'ailleurs le seul personnage montré et entendu hors diégèse : la voix de l'artiste et du personnage font partie de la chanson

³³⁰ Derek Walcott, « Ruins of a Great House », 2007. Disponible sur <http://www.poetryarchive.org/poem/ruins-great-house>. Consulté le 23 septembre 2015.

³³¹ IMDB : « Joan Fontaine received hundreds of hate letters, containing dimes and quarters, which read, ' If you're so hard up that you have to work with a nigger...' They were post-marked from various parts of the country but they seemed to be dictated by one organization, as many of the phrases were the identical. [sic]. » Disponible sur http://www.imdb.com/title/tt0050549/trivia?ref_=ttkw_ql_trv_1. Consulté le 1er juillet 2015.

accompagnant le générique, avant qu'il n'apparaisse longeant le rivage. De façon intéressante, il disparaît d'ailleurs au profit d'une image titre lorsque l'on entend le dernier couplet choisi pour accompagner le film³³² qui diverge de la chanson originale écrite par Belafonte qui se lit ainsi:

I pray the day will never come
When I can't awake to the sound of drum
Never let me miss carnival
With calypso songs philosophical³³³

Ce dernier couplet est un effet un hommage à l'héritage africain qui est décrit comme indissociable de la vie de la persona: « I pray the day will never come / When I can't awake to the sound of drum », mais également une reconnaissance de la créativité, de la culture caribéenne, puisque le carnaval et la calypso, genres typiquement trinitadiens, sont signalés comme porteurs d'une réflexion philosophique, d'un savoir, qui disparaît donc du dernier couplet lorsqu'il accompagne le générique du film, car ce dernier ne relève pas officiellement de ce discours:

Sad the time, I'll ever miss
The gay colored skirts as they turn and twist
Let me always hear soft guitars
And a maiden's voice 'neath a thousand stars³³⁴

Cette suppression/répression culturelle est également montrée à l'oeuvre lors de la danse de Margot Seaton, engagée dans un limbo, qui va servir d'argument pour la promotion du film, mais qui, dans la diégèse, est interprété comme un épisode honteux pour le personnage, dont on sait que sa relation avec Archer est mal vue de la hiérarchie militaire.

On peut remarquer que la signification de la performance à la fois physique et culturelle est absente du poster, il s'agit de mettre en avant les connotations sexuelles de la représentation figurale, car on passe de l'image filmique à la peinture du corps noir, de la performance à la pose, à l'attitude, ce que commente ainsi Leah Rosenberg : « By foregrounding a sexualized image of Dandridge's body, the poster introduced the modern

³³² « *Island In The Sun* » Lyrics. Disponible sur <http://artists.letssingit.com/the-righteous-brothers-lyrics-island-in-the-sun-jv4qh5l>. Consulté le 1er juillet 2015.

³³³ « Paroles : « *Island in the Sun*, Harry Belafonte » ». Disponible sur <http://www.greatsong.net/PAROLESHARRY-BELAFONTE,ISLAND-IN-THE-SUN,103749439.html>. Consulté le 29 juin 2015.

³³⁴ « The Brothers Four, *Island In The Sun* Lyrics ». Disponible sur le http://www.lyricsmode.com/lyrics/t/the_brothers_four/island_in_the_sun.html. Consulté le 29 juin 2015.

West Indies to prospective viewers as a place (still) defined by its loving and available brown-skinned women. »³³⁵

Le jeu du regard, entre l'attitude quasi-honteuse de Margot Seaton qui lève les yeux vers Dennis Archer, la gêne de celui-ci, qui détourne le regard, baisse les yeux, puis s'éclipse, le voyeurisme de ses collègues, la distance entre la population et les représentants de l'ordre colonial qui observent, de haut et avec hauteur, les réjouissances carnavalesques, soulignent que la zone de contact entre cultures relève davantage du mur que de la zone grise: « espace de dérégulation sociale, de nature politique ou socio-économique, (...) où les institutions centrales ne parviennent pas à affirmer leur domination, laquelle est assurée par des micro-autorités alternatives ».³³⁶ Les espaces sociaux sont montrés comme étant exclusifs, et suggèrent qu'une libre interaction ne peut se jouer qu'en dehors de l'île, ce que souligne Mavis Norman : les nouveaux couples inter-ethniques qui s'assument quittent l'île.

L'objet du délit, le limbo, est constitutif de la culture caribéenne, et comme les masques, appartient à la tradition du carnaval. Pour certains commentateurs, c'est une erreur due à une méconnaissance de la société caribéenne que d'avoir fait danser le limbo à Margo Seaton, qui est membre de la classe moyenne. Ce point de vue trouve un écho dans le film, car Margo, qui s'est jointe aux réjouissances, passe de la joie de la célébration carnavalesque à la honte du geste libéré digne de la populace locale, et semble épouser la gêne de son amant. Cette danse symbole du passage de l'Afrique vers les Caraïbes, puisqu'elle évoque les planches de bois séparées de 80 cm entre lesquelles devaient se glisser les esclaves, mesure nécessaire au bon rendement de chaque cargaison, est un signe d'adhérence à son africanité.³³⁷

Alors que Margot Seaton choisit de rejeter ses racines culturelles, David Boyeur, au contraire, est désigné par le film comme celui qui refuse le passage final, l'aller vers l'Europe, pour s'ancrer dans le Nouveau Monde. En effet, le premier plan du film montre le principal protagoniste caribéen sur la lisière entre terre et mer, comme entre deux mondes, alors que le

³³⁵ Leah Rosenberg, « It's Enough to Make Any Woman Catch the Next Plane to Barbados », *Third Text*, 2014, Vol. 28, Nos. 4-5, 361-376, 363.

³³⁶ Gaïdz Minassian, « Zones grises. Quand les Etats perdent le contrôle. », *Autrement*, 2011, cité par Pierre Blavier. Disponible sur http://www.alternatives-economiques.fr/zones-grises--quand-les-etats-perdent-le-controle_fr_art_1108_56021.html. Consulté le 29 Juin 2015.

³³⁷ Luce-Marie Albigès : « Le plan d'un bateau négrier, symbole du mouvement abolitionniste: Entre deux planches, la hauteur de 83 cm permettait à un homme petit de s'asseoir et à un grand de se tenir sur les coudes. Mais la largeur allouée à chacun, entre 40 et 43 cm, obligeait la plupart à se tenir sur le côté, plutôt que sur le dos comme le montrent les plans 4 et 5. » in *L'Histoire par l'Image*. Disponible sur http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=730. Consulté le 7 septembre 2015.

dernier l'inscrit résolument au coeur des terres lorsqu'il s'éloigne vers son destin, au crépuscule. Le lien à la terre natale mentionné dans la calypso, cette terre mêlée à la sueur des esclaves, est ainsi rappelé. Toujours en marche, David Boyeur est montré combattant l'immobilisme inscrit dans le champ socio-économique et sur la terre elle-même, en arpentant physiquement l'île, son projet étant de réveiller la conscience populaire dans les îles avoisinantes dans un mouvement correspondant à l'époque au projet de fédéralisme des îles caribéennes.

Le film de Robert Rossen traite souverainement, dans le contexte hollywoodien de la fin des années 50, des questions cruciales également abordées par Caryl Phillips : la volonté de l'inscription de l'individu caribéen dans un champ sociétal marqué par l'histoire, volonté qui s'oppose au choix du départ. On peut rappeler ici que *Island In The Sun* sort durant l'été 1957, quelques mois seulement avant les événements de Little Rock, Arkansas, où un front de résistance à l'abolition de la ségrégation interdit l'accès de 9 lycéens noirs à un lycée déségrégué, le 2 septembre 1957, et qu'il est le premier long métrage de cette période de l'histoire à transgresser le tabou des relations inter-raciales, profitant de l'abandon de la clause interdisant toute atteinte aux codes de la ségrégation à l'écran. Susan Courtney affirme qu'il devint ainsi le premier item du cycle de « miscegenation films » qui s'ensuivit.

Les choix individuels y sont montrés comme étant dictés à la fois par les dispositifs macro-économiques, héritage du système esclavagiste qui a fait apparaître pour la première fois l'application aux êtres humains de conditions d'exploitation industrielle, et par la persistance des valeurs imposées par ce même système dans les rapports Noirs/Blancs. Ceci est particulièrement lisible dans le regard porté sur la relation jugée la plus tabou, car la plus dangereuse sur le plan symbolique dans les rapports sociaux qui perpétuent le racisme³³⁸, à savoir les relations entre hommes noirs et femmes blanches, projet d'investigation inscrit par Caryl Phillips dans l'introduction de *The Shelter* (1984).

³³⁸ Voir la déclaration du tueur de Charleston, en juin 2015 : « You are raping our women and taking over the country. » in Nick Corasaniti, Richard Pérez-Pena, and Lizette Alvarez, « Church Massacre Suspect Held as Charleston Grieves », *NYTimes*, June 18, 2015. Disponible sur http://www.nytimes.com/2015/06/19/us/charleston-church-shooting.html?_r=0. Consulté le 30 juin 2015.

III - 2 - *THE FINAL PASSAGE* (1985) ou la blancheur comme malédiction

On voit comment, dans *The Final Passage*, la question de la race, c'est-à-dire une différenciation fondée sur des caractéristiques physiques, des phénotypes, dont le critère premier est la couleur de peau, va conduire à déterminer la présence au monde, le rang social, les unions, et jusqu'aux stratégies professionnelles des individus désignés. Le critère de la couleur de peau, a été le facteur discriminatoire sur lequel a su se perpétuer l'entreprise esclavagiste, et qui a, à la fois financé la révolution industrielle et inscrit le racisme dans l'inconscient collectif.

Ce trauma atteint aussi bien les descendants des esclaves africains que leurs anciens maîtres: Maxwell Fleury ne tue que lorsqu'il est fait allusion de façon raciste à sa condition de métis qu'il abhorre, car il s'identifie au groupe dominant et non à « l'autre sorte », « the other kind », comme le déclare sa demi-soeur. L'appartenance ethnique non seulement détermine le regard posé sur un individu par des personnes appartenant ou non à sa catégorie, mais également la façon dont cette même personne va être conduite à se percevoir, selon les facteurs de jugement qu'elle adopte. Nous sommes toujours dans la continuité de l'entreprise expérimentale qu'est *The European Tribe* (1987), à savoir une observation comportementale du Noir en tant que sujet percevant et être perçu. Cette question est simplement placée en position centrale dans la fiction qu'est *The Final Passage* (1985), comme elle l'est dans *Island in The Sun* (1957) que nous venons d'étudier.

Deux autres motivations dessinent le programme performatif du roman. La première est lisible dans la dédicace du roman: « For my mother and father »(5). Ce roman est ainsi un hommage rendu à la génération de ces Caribéens ayant répondu courageusement à l'appel de la mère patrie afin de participer à l'effort de reconstruction d'après guerre et dont font partie les parents de l'auteur. Il se double d'un hommage littéraire aux oeuvres pionnières écrites par les membres de cette même génération Windrush, puisque le roman revisite le genre marqué par *The Lonely Londoners* (1956) de Samuel Selvon, transposition littéraire de la migration vers la Grande Bretagne de la première génération des Caribéens.

Un autre programme se lit dans l'extrait du poème de T.S. Eliot, « Little Gidding » (1942), poème faisant partie du recueil « Four Quartets » (1943), ainsi que « Burnt Norton » (1935), « East Coker » (1940), « The Dry Salvages » (1941) placé en exergue :

[...]A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments. So, while the light fails
On a winter's afternoon, in a secluded chapel
History is now and England.

Le lecteur est invité à considérer ce passage sous l'angle postcolonial, et à envisager que les peuples sans Histoire, sont les peuples dont l'Histoire a été tue, par d'autres. Un autre composant de la spirale ascendante qu'est cette oeuvre s'inscrit donc dans une entreprise de réhabilitation de cette mémoire supprimée des peuples dont l'histoire n'a pas été envisagée comme étant écrite dans un temps commun à l'histoire de l'humanité, mais dans un espace temps différent, statique, et immuable, donc, inexistant. On peut ici citer la phrase extraite du discours de Dakar du Président Nicolas Sarkozy donné le 26 juillet 2007 sur le temps et l'Afrique :

Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles.³³⁹

Les peuples dont l'histoire est tue sont considérés comme vivant un présent éternel et immuable, dans une stase que d'aucuns ont cependant su exploiter avec profit.

Caryl Phillips remarque dans un entretien accordé à Kevin Rabalais en 2006 qu'il se donne justement pour mission de réhabiliter des pans d'histoire afin de les porter au grand jour, et d'accomplir cette mission de sauvetage de l'oubli, le mot « redeem » voulant également signifier affranchissement, pour un esclave: « A people without history/ Is not redeemed from time ». Il déclare ainsi :

I felt that I had to do historical repair work. It was not on people's radar. People did not understand fully the connections my work was making, and they were not really aware of what I felt was the contemporary resonance of understanding the way the past feeds the present. I was always trying to write about the present, too, but I had no problems refracting it deeply through the past.³⁴⁰

³³⁹ Président Nicolas Sarkozy, Discours de Dakar. Disponible sur http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html. Consulté le 5 août 2015.

³⁴⁰ Kevin Rabalais, « Degrees of Damage: an interview with Caryl Phillips » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 179.

L'histoire n'est donc pas seulement dictée par le présent de l'expérience britannique, et le roman dément que l'histoire soit centrée sur l'expérience au centre : « History is now and England ».

Le roman revendique un passé, et inscrit le mouvement de ces Caribéens dans l'histoire. Le passage extrait du poème T.S. Eliot: « History is a pattern/Of timeless moments. » peut cependant être compris comme la plateforme d'un programme postmoderniste, dans la mesure où cette école admet la non-linéarité de l'expérience intérieure, et où, dans le flot du discours intérieur, passé et présent peuvent s'entrechoquer, et laisser apparaître des futurités possibles. Caryl Phillips se réclame d'ailleurs du postmodernisme³⁴¹, et l'on comprend ainsi que ce présent qu'il affectionne, que l'on trouve dans *The Shelter* (1984) par exemple : « I am 200 years old now and getting older. »³⁴² (28) est lourd d'un passé et d'un futur. Ce présent singulier, à dimension chorale, et qui embrasse de larges pans de l'histoire, n'apparaît pas dans *The Final Passage* (1985) où l'auteur pratique cependant, dans la veine de *The Shelter* (1984) ou de *Where There Is Darkness* (1983) une redistribution non linéaire des événements, pour émuler l'expérience de la dislocation, de la rupture, dans l'expérience du migrant caribéen.

Deux vers tirés du même recueil de poèmes de T.S. Eliot, mais cette fois-ci de *East Coker* — « In my end is my beginning./Home is where one starts from. » — éclairent la structure du roman dont la première partie est intitulée : « The End ». Il s'agit de retracer les moments d'attente de Leila qui, avec son fils, dans la file des passagers en partance, attend que Michael son époux, la rejoigne. Le chapitre suivant : « Home », le plus important, relate effectivement la chaîne des événements ayant conduit ce couple vers cet embarcadère, et « England », puis « Winter » ancrent Leila dans un présent londonien duquel elle veut s'extraire, ne pouvant parvenir à s'inscrire dans son présent : « So, while the light fails/ On a winter's afternoon, in a secluded chapel/History is now and England. » Caryl Phillips réinterprète donc une vision eurocentrée de l'histoire, en inscrivant un espace et une histoire caribéenne, une histoire périphérique, au sein de l'histoire du centre.

Par le retour envisagé de Leila vers les Caraïbes, il veut indiquer que des présents coexistent dans un espace qui n'est plus uniquement celui du centre de l'Empire. Il s'agit de rendre visible la portée historique d'un événement et sa symbolique, qui est pour l'auteur

³⁴¹ Entretien que m'a accordé Caryl Phillips en mai 2015.

³⁴² Caryl Phillips, *The Shelter*, Charlbury: Amber Lane Press Limited, 1984.

comme le note Bénédicte Ledent citant un entretien accordé à Maya Jaggi : « the most important change in the social fabric of Britain in the second half of the twentieth century »³⁴³. Un autre trope de l'oeuvre de Caryl Phillips est la question de la couleur, une des questions centrales du roman.

En effet, le mot « white » revient 69 fois, et à 33 reprises pour désigner la couleur de peau, alors que le mot « black » apparaît, lui, 41 fois, pour à 15 reprises se référer à la pigmentation, le mot « dark » étant utilisé 5 fois comme variante, et le mot « coloured » 47 fois. Cette polarisation résulte des tensions et des frustrations engendrées par les relations entre esclaves et colons, dont la violence vibre encore de nos jours sur ces îles, la ligne de démarcation visible entre les deux groupes étant la couleur de peau. L'un des objets de ce texte est donc la gestion de la question raciale par des Caribéens anglophones dans les années cinquante à la fois aux Caraïbes et en Europe. Nous sommes donc dans la continuité du projet de *The European Tribe* (1987), c'est-à-dire l'exploration, ici fictionnelle, des répercussions de la démarcation noir/blanc, telle qu'elle est perçue - descriptions des affects internes - et perceptible - observation des réactions - dans l'environnement proche.

On peut également déceler le second objectif déclaré dans *The Shelter* (1984), à savoir, la question de la gestion par les couples mixtes de leur transgression affichée. On retrouve donc bien ici ce phénomène à la fois d'accrétion et de spirale proposé précédemment, puisque ce roman permet à l'auteur de nouer ces deux thèmes en une même fiction. Le titre *The Final Passage* ancre également le roman dans l'histoire mondiale, puisqu'il fait référence au commerce triangulaire :

The "first passage" was when a ship left England for Africa, carrying baubles, cheap industrial products that were bartered for slaves. Then began the dreadful "middle passage," to the American and Caribbean plantations, during which voyage many died and were thrown overboard. (It is estimated that as many as twenty million Africans were abducted from the continent.) The survivors were sold at auction; with the money realized, raw materials were purchased to feed the voracious industrial machines back home, and the ship began "the final passage," so much the richer for the "enterprise."³⁴⁴

Le passage final est ainsi la dernière étape du voyage qui voyait revenir vers l'Europe le fruit de la vente de déportés africains. L'ironie du titre est d'utiliser cette même appellation

³⁴³ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 18.

³⁴⁴ Charles P. Sarvan et Marhama Hasan, « The Fictional Works of Caryl Phillips: An Introduction », *World Literature Today*, 65.1 (1991), 35-40, p. 35.

pour un voyage de migration d'après-guerre, faisant ainsi entrer ce déplacement des descendants d'esclaves dans un nouveau cycle d'exploitation de main-d'oeuvre.

III - 2 - 1 - Leila : l'impossibilité de l'entre-deux

The Final Passage (1985) est d'abord construit sur la question du départ des Caraïbes : Leila et Michael, les deux Caribéens principaux protagonistes du roman sont amenés à quitter leur île natale, et nous suivons leur itinéraire vers l'Europe, la Grande-Bretagne et Londres. Les forces de la globalisation, et un rejet de l'île, se traduisent par un mouvement centrifuge. Leurs doubles : Millie/Beverley et Bradeth, font, eux, par contrainte ou choix conscient, celui des Caraïbes. Le roman est inscrit dans une période historique précise, et ne part pas d'un concept mais des personnages :

The Final Passage is historically rooted in the 1950's. It came from talking to not just my parents but others as well. I did actually dig up a few old things from papers in the fifties and sixties on the Caribbean and here in London; so it wasn't a research job in the sense of having an idea, then moulding the characters to make a novel. I had the characters and the people and the land and the story and I just wanted to pin it down a bit in history. There are facts which are important facts. Sometimes we forget the numbers and the hardships, the pressures that caused these people to migrate.³⁴⁵

Il s'agit donc d'un roman qui cherche à donner une image fidèle d'une époque et dont le programme rejoint en cela celui du film de Horace Ové, dont Caryl Phillips reprend le titre reflet des conditions faites à ces migrants : « pressure(s) ». On comprend aussi pourquoi la partie « Home » est si importante dans le roman.

Il s'agit d'explicitier les conditions qui font pour certains, du départ une évidence, les autres parties du roman se préoccupant du vécu de la population migrante primo-arrivante : « the numbers », et leurs difficultés : « the hardships ». C'est donc un roman témoin mais également un roman visant à alerter sur la réalité des relations hommes - femmes dans les Caraïbes : « What I was trying to say by using his buddy Bradeth in a kind of mirror is that you don't have to be like that. One feels sorry for Michael because he's riding around the

³⁴⁵ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.4.

island on his motorcycle aimlessly. »³⁴⁶ Alors que Bradeth va accepter ses responsabilités, Michael les fuit.

Autre thème récurrent, la relation tabou homme noir/femme blanche est présente en filigrane, évoquée avec effroi par les femmes caribéennes, et fantasmée par les hommes. La relation femme noire/homme blanc est, elle, évoquée par l'exploitation sexuelle dont est victime la mère de Leila, conséquence d'une relation incestueuse avec un grand-oncle.

But Leila was not to know that her mother had never wanted a child. In fact she had never wanted a man, for when she saw her first penis hanging with arrogance before her, its owner at least fifty years older than her, a great-uncle, she knew deep in her heart that the coupling of man and woman would hold no fascination for her. (125)

Cette parentalité perverse est montrée comme présente dans la famille élargie, et instrumentalisée par le tourisme sexuel souligné par la métaphore ironique: « as if late for the inter-island boat » :

But then, as the final man sliced into her body, a young man of almost her own age, she was overcome with the horror of the fact that in less than six months' time her first child, not his child, a child that belonged to all of them and none of them, would be breaking its way out of her body. In her panic she came timidly, just once, but her man's penis did not notice and his body raced on as if late for the inter-island boat.(126)

Leila est une existence non désirée, l'enfant de l'horreur ordinaire, de la relation abusive entre colons et descendants d'esclaves : « a child that belonged to all of them and none of them ».

Son origine devient aussi floue que celle des enfants esclaves nés au hasard de la captivité, le tourisme sexuel en étant montré comme le prolongement :

The three men from whom she demanded money, accusing them all of being the father and threatening to expose them if they so much as looked at Leila, these white men eyed their daughter from afar and happily paid the money safe in the knowledge that they had had a real relationship with the island that would live on after they left. (126)

Le questionnement de Leila quant à ses origines va être l'un des moteurs qui la pousse vers la Grande-Bretagne, afin que sa mère qui s'y est rendue pour s'y faire soigner, puisse enfin répondre à ses questions, mais également pour justifier son mariage avec Michael et tenter de le sauver.

³⁴⁶ *Ibid*, p. 6.

On comprend que le comportement inexplicable de Leila, qui s'évertue à poursuivre une relation masochiste avec Michael, est comme un effort d'expiation d'une faute qu'elle n'a pas commise:

'Do you love me, Michael? The least you can do is tell me that.' 'Tell you what? You sitting in here crying over some fucking wedding cake instead of being out there with all your friends and family.' Leila stared at him, but Michael continued, 'As if fucking wedding cake is important issue on a day like this.' Michael steadied himself and strengthened his tone. 'I tell you what is important issue, me!' he said, knocking hand and glass into his chest, 'or maybe you don't think so?' 'Of course I think you're important.' Michael threw the rest of his drink in her face and turned to go, but as he reached the door Leila's crippled mother stood before him. For a brief moment they stopped and faced each other in the doorway, then he swept past her into the loud, brightly coloured, happy church hall, and he charged through the double doors. Her mother looked lamely at her daughter. She shut the door behind her, blocking out both the noise and the light. From her sleeve she pulled clear a white lace handkerchief. Without meeting her child's eyes, she pressed it into Leila's warm hand. Then she left the reception hall and made her way home. (54)

Ce long extrait dépeint la frustration accumulée de Michael, dont le comportement pervers est la conséquence d'une humiliation à la fois économique et sociale.

Michael ne prend pas part à la vie de la cité car il refuse de s'inscrire dans un rapport de domination dans cet environnement colonial. Il a également le sentiment de ne pas être légitime face à Leila, plus claire de peau que lui : « 'I tell you what is important issue, me!' he said, knocking hand and glass into his chest, 'or maybe you don't think so?' » (54). Leila subit ainsi les conséquences des blessures narcissiques de Michael, en tant qu'homme noir, qui va reproduire ce schéma également avec Beverley, sa maîtresse, et s'engager dans une carrière de « hustler » en Grande-Bretagne, le « hustler » étant une catégorie sociologique définie par le sociologue Ken Pryce comme refusant de s'intégrer dans la société car il considère que les rapports sociaux sont biaisés et en sa défaveur, préférant vivre en marge et de la prostitution féminine. Bradeth est le double miroir de Michael qui vit en irresponsable - « willful irresponsibility » - comme le souligne Caryl Phillips.³⁴⁷

Que Leila ait refusé d'admettre cette situation, et se soit enfoncée dans cette relation malsaine, est montré comme étant la conséquence du non-dit de sa mère quant à l'identité de son père : elle cherche à expier une faute dont elle n'est pas responsable par un comportement auto-destructeur, annonçant la lente descente aux enfers de Monica, dans *The Lost Child*

³⁴⁷ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 5.

(2015)³⁴⁸: « She does not know »³⁴⁹. De nouveau sa mère la laisse seule alors qu'elle se trouve à un tournant important de sa vie. La phrase : « Never before had her mother left her, but though she felt deserted she knew she had already cried too much. » montre qu'elle a oublié l'épisode où sa mère l'envoie seule à l'arrêt de bus, le jour de la rentrée des classes, après l'avoir battue pour qu'elle n'insiste pas pour être accompagnée. C'est bien une enfant abandonnique, du fait de son sentiment d'insuffisance, de même que l'est Michael, orphelin de père et de mère.

L'agressivité est consécutive aux privations d'amour de l'enfance. Elle se manifeste par la vengeance, faire subir à l'autre ce dont l'abandonnique a souffert lui-même et menacer, frustrer, abandonner de diverses manières : par les exigences sans limite de son besoin d'amour, par une attitude passive ou bien par ses interprétations fantaisistes et son comportement masochique. La non valorisation n'est pas liée à un sentiment de valeur perdu mais à un sentiment de valeur non-acquis.³⁵⁰

Ce sentiment d'abandon est le lot des personnes mises en esclavage, ce dont témoigne le gospel : «Today I feel like a motherless child.» La psyché caribéenne est donc montrée comme étant fracturée de façon originelle par le trauma de l'esclavage dont les répercussions sont infinies car non mises à jour.

Et si l'on observe de plus près la façon dont se négocient les rapports entre Leila et Michael, il apparaît, de plus, que Leila est assimilée de façon fantasmée à une femme blanche par Michael. En conséquence, son approche ambivalente va progressivement se transformer en haine. Caryl Phillips inverse en effet le phénomène du colorisme décrit ici par Alice Walker, et à l'oeuvre, comme nous l'avons vu, dans *Island in The Sun* (1957). Voici ce qu'écrit Alice Walker sur la façon dont sont considérées les femmes à la peau très noire :

Still, I think there is probably as much difference between the life of a black black woman and a "high yellow" black woman as between a "high yellow" woman and a white woman. And I am worried, constantly, about the hatred the black black woman encounters within black society. To me, the black black woman is our essential mother — the blacker she is the more us she is — and to see the hatred that is turned on her is enough to make me despair, almost entirely, of our future as a people. (291)³⁵¹

³⁴⁸ Caryl Phillips, *The Lost Child*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2015.

³⁴⁹ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence « Altered States » à Liège, Belgique.

³⁵⁰ L'abandonnisme. Disponible sur http://aidepsy.be/en_savoir_plus_abandonnisme/. Consulté le 2 août 2015.

³⁵¹ Alice Walker, *In Search of Our Mother's Gardens*, Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 291.

Leila est claire de peau, ce qui se traduit visuellement par une expression africaine-américaine : « high yellow woman », chez Alice Walker, et par « a milky coffee colour » (201), chez Caryl Phillips.

Selon le mécanisme à l'oeuvre dans les îles, ou aux Etats-Unis, Leila devrait donc jouir d'un a-priori favorable au sein de son groupe, or, elle se trouve sans cesse en butte à l'hostilité de son entourage, à l'éducation stricte et froide de sa mère, et plus cruellement encore, à l'hostilité haineuse de l'homme qu'elle a choisi d'épouser, par colorisme inversé. Avec Millie, on comprend la fascination exercée par la couleur de peau et par les possibilités d'altération de la couleur : « Beneath her feet she could feel the dry baked earth full of yawning cracks. She kicked at a little dust and watched with infantile fascination as the cloud settled and coloured her foot a lighter, sandier brown.» (16)

Le passage vers la blancheur opère un attrait irrésistible, et le métissage de Leila est un aspect qui déclenche des remarques acerbes, même lorsque son amie cherche à l'aider : « Millie sucked her teeth. 'I don't want you risk getting a tan,' she said, without bothering to turn around. Then she moved off to the right, letting the light flood back into Leila's face. » (58) Millie qui refuse de quitter l'île, est comme le négatif de Leila, son double inversé. Sa couleur « black black » en termes Walkeriens est soulignée par Caryl Phillips: « Her choice of color made her black skin look even blacker. And the day's heat left a shiny gloss on her body which would, as the night darkened, first catch, then reflect the light from the moon. » (23) C'est comme un signe de l'enracinement qu'elle revendique :

Then I expect I maybe going come and see you on holiday one time but it's here I belong. You maybe don't see it but me, I love this island with every bone in my body. It's small and poor, and all the rest of the things that you and Michael probably think is wrong with it, but for all of that I still love it. It's my home and home is where you feel a welcome. (115)

Leila, au contraire, rejette l'île et sa stase et les avances d'Arthur, un homme à la peau claire qui désire s'engager pour le futur de l'île :

There'll come a day when we can have the jobs in the town, when we can be making decisions, when we can run the country, our way! You, the brightest girl in the High School, you shouldn't be doing a clerical job, you should be studying, you should be coming to America too. You must be more forceful and make them realize how determined you are.' Leila nodded. 'I remember the time when you first tell me how you felt about this place but I bet you never tell anyone else?' Leila shook her head. 'You see what I mean? It's up to us, it must change. You must be true to your feelings about your country, no matter how critical they be.'(80)

Leila veut s'éloigner de la structure socio-politique de l'île à laquelle elle se sent étrangère et préfère l'anti-conformisme de Michael aux projets d'Arthur qui lui semblent voués à l'échec. Le futur de l'île lui importe d'ailleurs peu car elle s'y sent comme en un corps étranger.

Pour Leila la couleur blanche devient progressivement une couleur abhorrée, qui la conduit in-fine à un état dépressif, car le choix symbolique qu'elle effectue en choisissant un homme à la peau plus foncée que la sienne se révèle dans les faits une erreur. Leila a en effet été élevée comme une jeune fille blanche par sa mère, stratégie, qui, celle-ci l'espère, lui assure un futur sans nuages. C'est ce qu'explique Alice Walker :

And so I understand the subtle programming I, my mother, and my grandmother before me fell victim to. Escape the pain, the ridicule, escape the jokes, the lack of attention, respect, dates, even a job, any way you can. And if you can't escape, help your children to escape. Don't let them suffer as you have done. And yet, what have we been escaping to? Freedom used to be the only answer to that question. But to some of our parents it is as if freedom and whiteness were the same destination, and that presents a problem for any person of color who does not wish to disappear.³⁵²

Le danger de cette démarche de passage vers le blanc est la disparition de soi par effacement. Or Leila se trouve prise dans une double contrainte: perçue comme blanche, elle se sent exclue de son groupe d'origine, mais elle a appris à redouter les Européens.

Elle vit donc sa couleur issue d'un métissage, comme une tache originelle dont elle voudrait se débarrasser. Et Michael lui en offre l'occasion. D'une part, parce que Michael lui offre la liberté par procuration: avec sa moto, il maîtrise l'espace de l'île, et lui offre la possibilité physique de s'échapper, lui donnant un sentiment de liberté et, d'autre part, parce qu'il est l'occasion de se réinscrire dans le groupe auquel elle s'identifie. Le choix de Michael est donc le signe d'une volonté de liberté et d'inclusion dans son groupe d'origine, son erreur étant cependant d'interpréter son comportement asocial comme de l'indépendance d'esprit, et non comme un rejet des règles sociales.

Alice Walker, de nouveau, explique en exposant un cas de femme rejetée car jugée trop noire, ce désir d'affirmer le phénotype du groupe d'origine, par dépit: « And she did what black black women do when rejected because of their color, she flung herself into the purest, blackest arms she could find. Those of a West Indian. (...) Off into a sexist, patriarchal, provincial culture she didn't understand, one felt fairly sure. »³⁵³ Il s'agit de réaffirmer sa couleur en se réinscrivant, soi et sa descendance dans la lignée des ancêtres africains.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Alice Walker, *In Search of Our Mother's Gardens*, Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 292.

Cependant, Leila ne jouit que très fugitivement d'un sentiment de liberté, car Michael est bien tout cela, sexiste, dominateur, et perversément dénué de toute empathie envers elle. Ce choix négatif est la résultante d'une leçon infligée par sa mère à l'adolescence.

Retrouvée allongée entre deux touristes, pour des raisons qu'elle ne comprend guère, à l'invitation du couple, Leila est giflée par sa mère, puis est obligée de se soumettre à une douche purificatrice, nue, sous le regard des enfants du voisinage :

It was many years before her mother would beat her again, for the second and only other time. As with the first beating Leila did not understand why it was she was being punished. Her mother had stood above her on the beach and reached down and slapped her hard across the face. Then they had walked home together, Leila in front, her mother two steps behind. When they reached St Patrick's her mother made her shower in the street, under the rusty stand-pipe, naked and fourteen. The tears that lined her face outnumbered the thin streams of water that arched around her shoulders and down her back. Some of the children were still playing but they did not laugh, they just watched. Leila felt that this was worse than if they had laughed. They formed a loose semi-circle and witnessed an emotional execution. (128)

Ce comportement de la mère est le résultat d'un traumatisme antérieur: en effet, objet, adolescente, d'abus sexuels de la part d'un oncle qui la rétribue, elle poursuit ce commerce avec des colons, et, profite de leur anonymat pour leur faire payer l'éducation de sa fille issue d'un Européen de passage. La leçon qu'elle choisit de faire comprendre à Leila est qu'elle ne devra compter que sur elle-même, mais elle omet toutefois de lui révéler la vérité sur ses origines :

'You better go now,' said her mother, 'and look after yourself.'
Leila felt as though her mother were about to push her under a car. She stood in disbelief, not understanding why she was not coming with her.
'Leila, you didn't hear what I said, girl? Go.'
Her mother's words sounded as though they had been placed in her mouth by another person, and Leila was sure it was a game. It was only this that prevented her from crying. But, though she did not cry, she also chose not to leave the house, and her mother eventually had no choice but to raise her hand and beat her until she left. (127)

La trajectoire de Leila sera donc façonnée par ces deux événements traumatiques, ce rejet apparent de sa mère, dont les raisons ne lui sont pas expliquées, et une crainte inculquée des Européens.

On peut avoir une lecture du comportement de Leila par le commentaire que fait Keith du silence de son père dans *In The Falling Snow* (2009): « His father's silence has meant that his son has never been able to properly explain himself to anybody. » (285) Laila hérite du trauma de sa mère et trouve en Michael un homme qui va contribuer à l'emmurer dans son silence. On pourrait également rapprocher le comportement de la mère de Leila de celui de

Martha, dans *Crossing The River* (1993) où cette esclave prête à être vendue à l'encan pince sa fille, Eliza Mae, afin que celle-ci s'écarte d'elle effectivement, et se prépare à une vie autonome, sans mère. Leila est donc symboliquement une jeune fille noire prisonnière d'un masque blanc qu'elle a appris à redouter, tout en se sentant à la fois coupée de sa mère et de l'île.

You think you can trust them? You can't. And if you think the white woman was sleeping you were wrong. White women never sleep with both eyes closed if a coloured woman is around, and they never see a coloured man without something moving inside of them. Still, you going live to find that out. (129)

Son attirance pour Michael semble donc répondre à sa volonté de s'inscrire dans sa communauté élective. « 'The child dark like Shere. Much darker than you. Leila looked her son in the face, his cheeks gleaming like small lumps of black coal. 'I know,' she said. 'I can see that.' His eyes were tightly shut and his miniature hands fastened close as if ready for battle. » (73) Leila s'est effectivement réinsérée dans son groupe d'élection par la naissance de Calvin, et c'est la première phrase que prononce Millie lorsqu'elle voit l'enfant, ce qui souligne le colorisme prégnant dans cette société, et le succès de la stratégie de Leila. La notation de la prédisposition à la lutte est sans doute une allusion ironique à toutes les batailles que cet enfant devra mener en raison de sa couleur.

C'est de nouveau Alice Walker qui fournit l'une des clés concernant l'attitude de Leila envers Michael qui la rejette dès lors qu'il comprend que la mère de Leila a pris la mesure de son peu d'envergure. Il n'a alors cessé de rabaisser et d'humilier Leila qui ne se révolte que peu, et ne protestera réellement qu'une fois à Londres, alors qu'il est déjà trop tard:

What is being said is this: that in choosing the « fair, » white-looking woman, the black man assumes he is choosing a weak woman. A woman he can own, a woman he can beat, can enjoy beating, can exhibit as a woman beaten; in short, a « conquered » woman who will not cry out, and will certainly not fight back; And why? Because she is a lady, like the white man's wife, who is also beaten (the slaves knew, the servants knew, the maid always knew because she doctored the bruises) but who has been trained to suffer in silence, even to pretend to enjoy sex better afterwards, because her husband obviously does. A masochist. (307)

Leila, identifiée symboliquement à une femme blanche, semble suivre le schéma comportemental décrit par Alice Walker : elle adopte le silence de ces femmes maltraitées qui n'osent pas se rebeller en raison de leur statut social. On pense ici de nouveau au personnage

de Sylvia Maxwell dans le film *Island In The Sun*, qui ne se rebelle pas et ne révèle pas la violence masquée d'un homme qui se sent déconsidéré de par sa naissance.

Pour éviter que son choix matrimonial ne soit ridiculisé dans un environnement coloriste qui lui ouvrirait la voie d'un mariage plus épanouissant, mais aussi afin que sa mère évite de la rendre responsable de cet échec, alors qu'elle avait cherché à la dissuader d'épouser Michael, Leila semble tout accepter, puis tente un nouveau départ en Europe, afin de prouver à sa mère qu'elle aura tout tenté pour sauver cette union. La meilleure amie de Leila ne peut cependant s'empêcher de lui faire remarquer que son comportement — le choix de quitter son île natale, alors qu'elle est de nouveau enceinte — lui paraît aberrant, comme l'a été le choix de Michael comme partenaire. Maladroitement, elle assimile ce comportement incompréhensible à celui « des Blancs »:

'Why is it that white people do behave so funny?' Leila heard the question. 'Do they?' Millie paused for a moment. 'But I don't know for real though, do I? It's just what I seeing around these parts.' Leila picked up a light cotton skirt. Millie looked at her. 'You mad at me for I don't mean your father, you know.' (15)

Caryl Phillips veut ainsi nous faire ressentir à quel point les schémas comportementaux inspirés par la société esclavagiste sont toujours prégnants de nos jours avec des rôles pré-établis que certains assument volontiers alors que d'autres se les laissent imposer. A partir du moment où Leila s'enferme dans le choix de Michael, elle est comme absente à elle-même. En effet, ne ressemblant pas en cela à Michael qui ne regarde pas en arrière lorsqu'il quitte le navire qui les a conduit en Grande-Bretagne, ce n'est qu'à regret qu'à l'approche de l'Angleterre, Leila quitte sa cabine relevant du cercueil — 'coffin-like'(140) — où elle a dû se rendre à l'évidence que la vie avec Michael ne recèlera pour elle rien d'autre que douleur et solitude. Au contraire, Michael adopte la ville, suivant littéralement et sans restriction, le programme de son grand-père : « neither love nor law ».

'Among the cane my own father did sire me with neither love nor law, you hear me? Neither love nor law.' He paused. 'I want you to remember this. Next time you see a piece of sugar cane ask yourself when the last time you did see a white man cutting or weeding in the field. I want you to think hard when the last time you did see a white man doing any kind of coloured man work and I want you to remember good.' He paused to catch his breath, then pressed on. 'I don't want you to hate, for I know too well what hate can do. I been doing it for the last sixty odd years and it don't be no good, but I see it in you too much Michael, and you is only a young boy still but you got too much fire in your heart and not enough water in your blood.'(40)

Michael, n'a compris qu'imparfaitement la leçon de son grand-père, car il omet de ne pas haïr. Il se fond dans la société interlope londonienne alors que Leila est embarquée dans un processus d'auto-effacement, comme vampirisée par un monde blanc: « In England Leila had suddenly found herself, her light skin starved of the sun, growing paler by the day. » (195) et « Gradually Mary forced herself to look across at Leila whose skin, once a milky coffee colour, now looked pale. » (201) Alors que Leila s'enfonce dans le silence, et dans un monde qui lui est propre, elle retourne intérieurement vers les Caraïbes, vers sa mère défunte :

As she watched objects flare, then finally die, blacken, then flake, Leila fell asleep, sure that she could hear the sound of the sea. But it was a dull repetitive knocking that woke her, and she moved sluggishly to the door. (...) It seemed as though Leila lived in this one room now, for the settee was partially made up like a bed and Leila's things were strewn all over. Calvin's toys and his dirty washing were lying in a heap in the middle of the floor, and there was no heating apart from the signs of a now dying fire in the grate. Leila looked back at her and let a smile break out on her face which seemed to say, 'So what?' Mary looked away. For her the day drifted by unused, wasted in silence. Leila, on the other hand, felt alert, convinced that if she turned around quickly enough she would see her mother.(201)

Leila vient de décider de repartir vers les Antilles, de quitter la Grande Bretagne : « left many things behind » (197), « then Leila left England behind » (198), hors du champ de vision, mais cette décision est prise dans un état second, hallucinatoire, car elle est persuadée d'entendre le bruit des vagues : « sure that she could hear the sound of the sea », et ressent la présence de sa mère : « convinced that if she turned around quickly enough she would see her mother. » On a de nouveau le spectacle d'une personnalité comme brisée par le monde européen, en proie à des hallucinations tel Albert, qui pense se trouver sur une autre île que le Royaume Uni, et Errol qui se trouve piégé dans un délire africaniste.

Alors que Mary, sa voisine londonienne, isolée également bien que mère de famille, est gagnée par une apathie certaine, Leila dégage une énergie fiévreuse, comme alimentée par cette couleur blanche qui la pousse à la disparition : elle qui devient de plus en plus pale — now looked pale (201) — est gagnée par une frénésie qui la pousse à brûler tous les objets dont elle n'aura plus besoin, comme mue par une énergie libératrice et purificatoire, un effort de démonstration d'une volonté de résistance, et de survie face à un environnement qui vise à l'effacer progressivement de la surface du monde :

And she was sure she would be like the other English women she had seen who always seemed to comb their hair when coloured men were around, or smile their crooked smiles, their lips like dried wood, as if they were trying to attract something. Leila did not understand these women, except as a threat to her, but what it was they were threatening she was not sure, for she had

only one man, and she had barely held on to him even back home where the likelihood of a white woman taking her husband was remote and beyond consideration. But when she thought like this Leila knew she was lying to herself, for the thing that stopped her looking in the mirror on a morning was what was being threatened by these potato women. That was herself, and what she was. If it had been simply a question of Michael, then these women would have left her mind less troubled.(...) She spied on them, but here in England she saw them all the time, yet she still did not understand them any better than she did when she was a young girl. She did not understand them any better than she did her husband. (195)

Leila se sent menacée par la féminité affichée et la volonté de séduction de ces femmes britanniques qu'elle n'est pas armée pour combattre et qu'elle ne comprend d'ailleurs pas, comme le montre cette comparaison hypothétique : « as if they were trying to attract something », et cette observation dépitée de stratégies de conquête: « always seemed to comb their hair when coloured men were around, or smile their crooked smiles ». Leila n'est pas une femme prédatrice, et comprend qu'elle n'est pas de taille à se battre sur ce terrain par défaut de maturité: « she still did not understand them any better than she did when she was a young girl.» Elle va jusqu'à prêter un moment à sa voisine amicale les mêmes comportements de « vamp » qu'elle attribue à toutes les femmes britanniques.

Cela la conduit à se couper du seul rapport amical de son voisinage : « Leila was, without even realizing it, making an enemy in her mind of the only real friend she had in England. » (189) La description de mondes diégétiques aux repères spatio-temporels peu détaillés fait partie d'une stratégie qui permet d'isoler les motivations de comportements, et l'idiosyncrasie de points de vue qui autrement seraient moins lisibles. Il est clair que Leila est à Londres, seule au monde, et qu'elle manque de moyens d'analyse pour déchiffrer, lire le comportement de ceux qu'elle rencontre, voyant le monde au travers du filtre qui lui fait, in fine, apparaître tout britannique comme potentiellement pervers.

La sollicitude professionnelle de l'assistante sociale est donc suspecte aux yeux de Leila. Sa déclaration sur les bébés noirs, est de fait empreinte d'un racisme condescendant qui lui échappe ici, comme si les bébés noirs étaient une variété que l'on aime comme on aime un type de chien: « 'You know I do so adore coloured babies, Mrs Preston'. Leila would look at her, knowing that soon Miss Gordon might be wearing a uniform and waiting for trains to arrive at Victoria Station, that is, if coloured people were still coming to this country.» (199) Les travailleurs sociaux sont de fait les nouveaux missionnaires qui véhiculent les préjugés en cours, et assurent surtout, mais cette fois-ci au coeur de l'Empire, une mission pacificatrice : «a missionary who Leila had read about in books when she did history back home. » (199) Il

s'agit d'accompagner les nouveaux arrivants, et de désamorcer les difficultés afin de leur assurer une bonne insertion, moins pour leur bien, que pour minimiser justement les comportements a-sociaux:

When she talked to Leila in that high Scots voice, she always swallowed either just before or just after the word coloured, as if ashamed of it, and Leila felt sure that when she spoke to her parents about her work she steeled her face when she reached the word coloured, and when she wrote it down she put it in inverted commas. After a glass of wine with her friends, if she had any friends, she probably giggled at the word, but with Leila it always got caught just beneath the centre of her tongue and created more saliva than the rest of the words in the sentence put together. As she had talked more than once with Mary, Leila wondered if Miss Gordon had used the word with her. If she had asked her how she felt about living next to coloured people, and if Mary had offered to make her a cup of tea. (199)

Dans la bouche de l'assistante sociale, le mot « coloured » relève bien du politiquement correct, un euphémisme que tout son corps résiste à prononcer: « she always swallowed either just before or just after the word coloured », « as if ashamed of it », « with Leila it always got caught just beneath the centre of her tongue and created more saliva than the rest of the words in the sentence put together ». Leila se plaît à imaginer que ce mot précautionneux, lorsque utilisé entre Blancs, la fait rire: « After a glass of wine with her friends, if she had any friends, she probably giggled at the word ». On se souvient ici de la phrase ironique de *A New World Order* (2001) décrivant Caryl Phillips jeune : « I am seven years old in the north of England; too late to be coloured, but too soon to be British. » (4) L'histoire, et l'évolution sociale, se mesurent au lexique employé, ici par l'assistante sociale, le même individu pouvant se faire appeler « coloured », « de couleur », après-guerre, ou « British », dans « Black British », à partir des années 70. Au fil des avancées socio-politiques, les marqueurs lexicaux servent de repères historiques du degré d'intégration des Anglo-Caribéens dans le tissu social.

On peut également remarquer que « Gordon », le nom de famille de l'assistante sociale, est également le nom de famille de Keith dans *In The Falling Snow* (2009). Keith s'y montre un personnage pervers, qui n'applique pas les règles qu'il est censé suivre en tant que travailleur social. D'origine caribéenne, il craint et fuit les jeunes de la troisième génération qui affichent des comportements qu'il juge a-sociaux: bruyants, grossiers, à l'esprit de meute, ce sont des « brutes », car il ne sait pas lire ce comportement, et n'en possède pas les clés, ce qui est un paradoxe pour un travailleur social. Keith Gordon, tout comme Miss Gordon, est un missionnaire au service de l'état avant d'être au service des personnes qu'il est censé suivre.

Caryl Phillips montre ainsi avec ironie que la gestion des relations interethniques relève bien du divertissement, du faux semblant, ce que confirme Keith lui-même : « circus » (60).

Nous avons déjà vu dans notre chapitre I, le mot de « missionnaire » apparaître et être récusé par Caryl Phillips dans le contexte des relations avec les médias, le missionnaire étant celui chargé d'interpréter la pensée et les comportements de sa communauté à la nation, afin d'en faciliter la lecture et la gestion. Keith Gordon non seulement faillit à sa mission d'aide au groupe dont il est originaire, mais il ne remplit pas la mission qu'il est censé poursuivre au service de l'état, car, comme il le souligne lui-même, et comme le reconnaît son supérieur Clive, les directives et les rapports publiés sont autant de productions qui s'autogénèrent sans avoir aucun impact sur le monde tel qu'il va. Plus inquiétant pour Keith, la distance qui le sépare de la troisième génération des Anglo-caribéens est la même qui le sépare de son fils dont il est resté éloigné durant trois ans, et qui lui échappe. Ce n'est qu'en fin de roman que Keith décide fermement de s'employer à devenir père, c'est-à-dire à rétablir les liens dénoués avec cette troisième génération juste avant la mort d'Earl, son père.

On peut remarquer que dans *The Final Passage*, Earl est ce personnage solitaire, pionnier, qui apprend aux nouveaux arrivants que sont Leila et Michael à lire la ville. Sa solitude et la demande affective que perçoit Leila empêche cette dernière de le considérer comme un possible recours. Il reste ce personnage écrasé, pris au piège de cette Europe grise. Les liens entre les deux romans, auxquels s'ajoute la mention des Teddy Boys, comme le souligne Bénédicte Ledent — « The two pairs have to face hostility in societies where, in both the 1960s and the 1980s, the union between black and white is still viewed by some as a threat to the nation's purity. While this refusal on the part of some English people to accept a “country full of half-castes” is probably the reason why Ralph, Earl's best friend, is murdered by Teddy boys when he starts seeing an English girl, it might also explain why the registrar who marries Keith and Annabelle “would not look them in the face” (35) on the day of their wedding³⁵⁴ — sont le témoin que l'oeuvre de Caryl Phillips se déploie bien selon des axes finis et par accréation.

L'association entre idée de mort, et arrivée à Londres par bateau-cercueil suggéré par l'arrivée de Leila à Tilbury, peut nous faire penser aux cercueils contenant les corps vampirisés arrivant à fond de cale à Londres dans le roman *Dracula* de Bram Stoker, le héros

³⁵⁴ Bénédicte Ledent, (2014): "Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction?", *Journal of Postcolonial Writing*, DOI: 10.1080/17449855.2014.982924.

éponyme s'apprêtant à faire de Londres son nouveau chez-soi. La comparaison est tout à fait apte, puisque c'est une Leila hébétée, et comme vidée de force vitale qui émerge de la cabine, Londres, la mégapole, apparaissant comme l'aimant vampirique, attirant vers elle des créatures hypnotisées, ou zombies. Cette valence gothique que gagne le roman par cette comparaison, va guider la façon dont le lecteur va appréhender la ville au travers du regard de Leila.

Londres devient comme l'âme d'un système vampirique broyant corps et âme les nouveaux venus qui ne parviennent pas à lui résister. Le caractère gothique de cette mélancolie diffuse est également à l'œuvre dans un autre roman *Dancing in the Dark* (2005). En effet, Leila a laissé une partie d'elle-même dans le lieu où vit sa mémoire : « where the memory of [her]self dwells »³⁵⁵. Le couple est dans un état d'extranéité totale, étrangers à leur patrie, étrangers l'un à l'autre, étrangers à eux-mêmes en ce qui concerne Leila, situation que Homi Bhabha identifie du mot de « unhomeliness »³⁵⁶. Le seul lieu à partir duquel ils peuvent retirer énergie et force vitale est leur propre individualité : « The most obvious and fundamental location of home is the human body, the final frontier of identity. »³⁵⁷ En effet, pour tous ceux qui se sentent poussés à quitter leur lieu de naissance par des forces extérieures, le concept de foyer doit être réinterprété, renégocié. Le foyer n'est plus un donné, une évidence, puisque la permanence ne fait plus partie de ses sèmes définitoires.

L'idée de foyer doit être reconstruite par un double processus, la personne déplacée devant se sentir chez elle, et le pays d'accueil devant mettre en avant tous les signes de bienvenue pour que ce sentiment d'appartenance soit nourri. L'observation de Toni Morrison, selon laquelle « the relocation of people has ignited and disrupted the idea of home »³⁵⁸ est illustrée par la discussion entre Leila et Millie, sa meilleure amie, avant le départ de Leila pour la Grande-Bretagne. Bien que les deux jeunes filles âgées de dix-neuf ans n'aient jamais quitté leur île, leur représentation de ce qu'est un foyer est différente. Alors que pour Leila, quitter sa maison signifie une rupture d'avec le passé, une dernière tentative pour sauver son mariage, métaphore justement d'une maison à reconstruire: « to patch up this newly repaired

³⁵⁵ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger chez soi), Conférence d'introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

³⁵⁶ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p. 4.

³⁵⁷ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger chez soi), Conférence d'introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

³⁵⁸ *Ibid.*

but leaky marriage » (170) et finalement prouver à sa mère qu'elle n'a pas échoué, Millie insiste sur le fait qu'elle ne quittera pas son île natale.

Cependant, le fait que Leila ne soit pas reconnue par l'un au moins des trois pères putatifs rend illégitime sa filiation européenne: elle ne peut être reconnue, accueillie ou valorisée dans un monde frappé, de surcroît, de l'interdit maternel. L'anonymat du père était une autre indication de la politique sexuelle sur l'île: l'europpéen, le Blanc, est associé à l'abandon, la froideur des sentiments et la duplicité ? Nous en avons pour preuve l'avertissement de la mère de Leila concernant les femmes blanches, la crainte de Millie, et la propre expérience de Leila. Nous avons vu que cette défiance par rapport à la blancheur de peau est renvoyée à Leila comme par un miroir. La grand-mère de Michael l'appelle « la Blanche », « the white girl » (47), et Michael, dans un accès de colère, lui reproche de pointer son long nez vers lui : « pointing her long nose at him ». (178)

Lorsque Leila décide en cadeau de mariage, signe de l'inversion des rôles dans lequel elle s'installe, d'offrir, comme Beverley, une moto à Michael, il s'agit symboliquement de la restitution à un Noir du prix de la chair, celui de l'exploitation, car elle offre ce présent en utilisant la pension alimentaire donnée à sa mère par ses pères putatifs européens. Ce geste apparaît comme un nouveau départ symbolique, effaçant la faute originelle dont elle est participante, mais Leila a choisi un mauvais objet, reproduisant malgré elle la relation de subordination et d'exploitation dont elle soupçonne qu'elle est issue:

She began to think *aimlessly*, and her mind blundered upon her father, and her head turned slightly as if avoiding derisive eyes. It was his money that had bought the bike, and though Leila had always presumed him dead there was no reason for this to be so. The money that was paid to her mother might be from his will, or from the revenue of his estate, if he had an estate. She had always thought that he must have one, but then again perhaps he paid the money in himself. Perhaps he was still alive? Leila stopped and listened to the insects, knowing that she had to empty her mind of these thoughts for they embarrassed her now as they had always done in the past. 'Mulatto girl,' 'Mulatto girl,' was what her friends at school used to sing at her, and Leila used to run away and hide and wish that her mother would tell her it was not true. But her mother never said anything, and Leila used to look at her and wonder if her mother had ever been in love with her father, whoever he was. (64)

Sans doute prisonnière également de préjugés liés au genre, elle ne songe pas à utiliser elle-même ce moyen de libération.

Son comportement de soumission n'est pas compris par son amie Millie.

He had a hold over her, and short of abandoning her son, Leila could see no way of correcting her mistake. Perhaps, as Millie had once said, she was a coward? Perhaps she had not made a

mistake and things would sort themselves out? Perhaps, thought Leila, the same things had happened to her mother? As she began to cry, Millie hugged her. Then Leila's best friend wiped away a tear of her own.(84)

C'est cependant en vain que Millie, qui souffre de la souffrance de Leila, va tenter de la faire réagir.

III - 2 - 2 - Michael ou la genèse du « hustler »

Le choix symbolique affiché par Leila, et son projet de couple ne sont pas compris par Michael. Pourtant, tout comme Leila, Michael est orphelin, ses parents étant morts en tentant le passage final : « 'You don't has no parents, Michael, for my son and your mother did die in the boat almost ten years ago this month, so it's only I can talk to you, and before I dead I going do so or I don't see no way I can have some peace with them in the next world.' » (40) Mais son attitude est principalement égocentrique, il ne part pas en pèlerin vers la Terre Promise, en empathie avec Leila. Au contraire : il s'agit d'un repli sur soi dicté par un instinct de survie :

But as the days slipped by, and the ship edged its way towards England, Michael came to admit that his future might not include Leila, in the same way that his present did not include Beverley. If England was the place that Alphonse Walters had led him to believe it was, then how much energy could he afford to waste continually patching up this newly repaired but still leaky marriage? The more he thought about it, the more he realized the nurturing and pretence would have to stop. On the threshold of a new life, he could not afford to fail in fulfilling the wishes of his grandparents. (169)

Ayant reçu les mêmes avertissements concernant les Européens de la part de son grand-père, mais les ayant mal assimilés, « Like his grandfather, the man had filled his head with ideas, half-formed, half-truths, uncritical, myth, none of which could be verified except by trust.» (102), Michael va retourner contre Leila toute l'aversion qu'il se doit de ressentir envers ce groupe que son grand-père lui a enjoint de considérer avec méfiance afin de parvenir au succès.

Outside the church row upon row of well-wishers waited patiently, slowly burning in the midday sun, their sticky bodies pressed up warmly, but without invitation, against each other. Michael was a poor boy from this village and he was marrying the mulatto girl from St Patrick's. He had done well for himself and they waited with anxiety. (49)

C'est donc un couple impossible qui va affronter l'épreuve redoutable qu'est l'émigration vers une société prise dans la double contrainte d'avoir à accepter une main d'oeuvre appelée

à participer à la reconstruction du pays, tout en refusant les implications de la colonisation, à savoir, le retour physique du refoulé, le colonisé.

Il faut donc que très peu de temps à Michael pour faire comprendre à Leila que ses efforts ont été vains :

Because her mother is a selfish, superior arse who think she do me a favour by marrying to me.' Michael kicked over the coffee cup. He stalked towards her. 'You know nothing about this country,' he said, pushing her back up against the wall, 'and it's maybe about time you started to ask instead of complain, to support instead of looking down your long nose at me, understand!' (178)

Ici, Michael avoue le complexe d'infériorité dont il souffre et dont il rend Leila responsable par procuration. En soulignant son phénotype : « your long nose », et en dénonçant le colorisme dont il la pense coupable : « superior arse who think she do me a favour by marrying to me », Michael démontre que les forces destructrices de ce couple sont la résultante directe du processus esclavagiste qui continue à agir à travers les siècles et à fracturer des vies.

Son attirance pour les femmes plus claires de peau, Beverley : « She was a small, plump woman with a brown skin light enough to be freckled. » (45), puis Leila, qu'il maltraite pareillement, semble une volonté de compenser son inscription dans un groupe placé par son phénotype dans une situation de soumission. Sa violence devient également physique lorsqu'il lui annonce son intention de se tourner vers une activité plus lucrative :

Leila looked at him as he first put out his cigarette, then touched his toes as if anxious to demonstrate his flexibility. 'You see, you don't got no ambition, girl. You come to this country just to sit in this house and play with the child? Well? You come here to push pram around London with the old woman next door?' Leila turned away from him. 'You don't want to look, then don't frigging look. What you can see is good enough for some people even if you don't think so.' Leila felt as though someone had struck her. [...] 'Why you can't say, Michael, I think it's a good idea, or Michael, I'm proud of you showing some ambition and spark even though I know it's a risk, or something like that?' (177)

En soulignant sa violence envers les femmes, et le très grand soin qu'il prend de sa personne et de son apparence, Caryl Phillips souligne son repli sur soi, et son défaut d'empathie pour l'autre:

Even when there was no reason to dress up well he liked to maintain a neat and tidy appearance. Being of medium height and build, he was lucky in that almost everything fitted him. However, if a shirt was too short in the sleeves he would concentrate hard so as to remember not to lift up his arms away from his sides unless it was strictly necessary, and if the sleeves were too long he would carefully turn back both cuffs, just the one fold. He leaned forward and his right hand

found the black leather shoe on his right foot. For a few moments he worked away, vigorously scraping off some dried mud from the heel, then he licked his fingers and cleaned up the smears. If Breadth had bothered to put on some long pants instead of his usual shorts, he would have polished up the shoe against Bradeth's trousers and risked waking him up. He could not subject his own pants to such treatment. (25)

Caryl Phillips semble ainsi avoir indiqué que Michael va s'orienter vers une carrière de « hustler », ce qui est confirmé après l'arrivée à Londres. Michael choisit ainsi de quitter le monde du travail et choisit une activité à risque.

On peut toutefois noter que le double « négatif » de Leila, Beverley, compagne de Michael avant que celui-ci ne rencontre Leila, n'est pas plus appréciée de lui. En effet, il associe à la couleur de peau noire, « a black black woman » en termes Walkerien, l'apathie, le manque d'ambition, et une qualité servile qu'il repousse, l'associant à l'île qu'il veut quitter pour réussir. Aussi, son attitude envers Beverley est-elle violente et méprisante, mettant en lumière son manque d'humanité. On peut ainsi relever que le comportement de Beverley agit comme signe permettant des passages à l'acte violents en toute impunité, un autre rappel d'un comportement imposé aux femmes esclaves : « But she was too placid. Just nothing. » (55) Beverley est tout simplement niée dans sa condition de femme noire.

La confusion créée par le métissage et le colorisme qui en résulte est source d'ironie pour Michael qui demande à Bradeth d'imaginer la couleur de son enfant à naître, au grand dam de son ami:

'Bradeth, tell me what colour you think your child going come? White, fusty, musty, dusty, tea, coffee, cocoa, light black, black or dark black? You remember that saying?' 'Don't be an arse. Sure I remember the saying,' snapped Bradeth. 'And what about the child hair and complexion? Fair skin, good hair, rough skin, kinky hair, ringlets, or maybe it's a mulatto child you going to get. [...] "If I has a son I just going give him a ten dollars and tell him go fuck off to some other island to get married, for I sure I can't afford all of this nonsense. Or even better still I tell him not to bother at all, for why a man should buy cow if he can get milk free?"' (54)

Michael se moque ici du métissage effréné à l'oeuvre sur l'île, sans penser à en faire remonter la source aux racines de l'esclavage. Il rejette ainsi les siens, et son imprécation s'étend aux femmes au rang desquelles se trouve Leila qui rassemble les deux caractéristiques la désignant comme exutoire idéal : métisse, donc perçue comme blanche, et femme. Cette maxime est également citée par Naipaul, dans *The Middle Passage* (1962) où il narre sa visite de plusieurs îles caribéennes et révèle ainsi le morcellement inhérent à la psyché caribéenne.

Michael est effectivement tourmenté par la question de la couleur de sa peau, suggérée par la note concernant sa grand-mère : « She was a stout woman with a deep black face, a face so old that it looked like it had been partly melted by years of exposure to the sun; shapeless, like a fused tyre. Her eyes were small, her nose vaguely prominent, her lips almost invisible and the color of the rest of the skin. » (37) C'est un homme profondément insécure, et pervers. Beverley montre cependant plus de force que Leila dans les affrontements avec Michael, qui la nargue également: « She slapped him hard across the face, knocking him slightly off balance, then she spoke softly from between her teeth. 'Take the child out of my house.' » (85) Elle le gifle et refuse de le revoir après qu'il ait pris la peine de lui montrer le fils qu'il a de Leila, probablement plus clair de peau que Ivor.

Michael, qui veut joindre l'insulte au mépris, décide de lui cracher au visage, mais Beverley est épargnée : « Michael took an exasperated step backwards as if ready to leave. Then he paused and spat at her, but the spittle got caught at the corners of his mouth and just dribbled down on to his shirt. Beverley still refused to look up at him. » (87) Il n'est pas parvenu à rétablir a situation de subordination qui avait marqué leur relation jusqu'alors. Ce que rejette Michael, dans Beverley, c'est sa normalité, sa trop grande adéquation à l'île, qu'il retrouve dans son premier fils: « Ivor would be normal, like her. He even looked like her. Sometimes he could not believe that such a blank child could have anything to do with him, its eyes dull, its movements already full of well-rehearsed sloth. » (87) L'absence à soi-même: « blank », « dull », ainsi que la torpeur : « its movements already full of well-rehearsed sloth » sont des éléments de la vie sur l'île qu'il rejette.

Le paradoxe est pourtant dans le fait que si Michael déploie de l'énergie, il le doit en grande partie au fait de posséder une moto, offerte par ces femmes qu'il maltraite, et qui le libère ainsi de cette apathie qu'il dénonce et dont il fait montre par ailleurs, ne parvenant pas à rester au travail de façon plus qu'épisodique. Il abhorre en Beverley cette servilité qui la pousse à lui faire un cadeau de prix alors qu'elle vit, elle-même, dans un grand dénuement. Michael, loin d'être touché par le présent, cherche à la frapper, afin de punir en elle ce qu'il ressent comme de la veulerie, c'est-à-dire le renoncement à soi face au pouvoir brut :

The bike was secondhand, but it looked like the sort of bike Michael had always wanted. He stared at Beverley, then at the bike, then back again at Beverley who was standing in the yard letting the flies walk about on her face, letting them lick her full lips and bathe in the corners of her eyes. She stood in a heat-induced misery, a tragically becalmed figure, offering Michael her

gift of a motorbike like a naked mother offers her worn-out body to a drunken overseer. He had wanted to say something, but every time he looked from her to the bike, and back again to her, he became increasingly angry, for in her eyes, in every line of her face he could see the full confession of her servility. He had finally looked away, wanting to see neither woman nor bike. In the corner of the yard, and leaning up against a rusty butter tin, stood a blunt stave. He needed only to take the one step, bend forward slightly, and it was his; but the newborn child cried out from inside the house and Beverley flinched. She searched Michael's rigid face. Then a thought as quiet as a cloud crashed in her mind. She followed his eyes to the stave and realized he might beat her. (87)

Deux expressions indiquent la soumission de Beverley : « like a naked mother offers her worn-out body to a drunken overseer. » et « for in her eyes, in every line of her face he could see the full confession of her servility. » Il reste cependant une crainte beaucoup plus profondément ancrée, dans l'individu lui-même, celle d'un racisme atavique qui rendrait toute union inter-ethnique impossible déjà signalée dans note discussion du film *Island in the Sun* :

David Boyeur : But if I were to walk in with you, or a girl like you as my wife-

Mavin Norman : Do you care what stupid and prejudiced people think?

David Boyeur : You've never had to fight stupidity or prejudice. Besides, I'd be a fool.

Mavis Norman : Why?

David Boyeur : Because it would be inevitable.

Mavis Norman : What would be?

David Boyeur : That night that she'd forget herself and call me a nigger. (Robert Rossen, *Island in the sun*, (1957), 01:55:12 —> 01:55:39)

La crainte du rejet final fondé sur les caractéristique ethniques rejoint une dimension gothique lorsqu'elle devient 'horreur'.

Michael est tenaillé par une angoisse existentielle. En effet, bien que le discours de son grand-père, qui lui a inculqué une méfiance fondamentale envers le monde occidental colonialiste, l'ait cependant mis en garde contre la haine, Michael est tenaillé par une soif de revanche et souffre d'un complexe d'infériorité renforcé par le regard des autres : « Most people thought Leila too good for Michael. » (48) Ce mélange d'angoisse et de haine ne peut être transmis à son ami Bradeth :

He always found himself caught between giving to her, and thinking if he was ever going to make anything of his life he would need every last ounce of energy to spend where he chose and when he chose. Sometimes, he chose to spend it on her, sometimes not. He had explained this so many times to Bradeth that he began to wonder if his friend was going deaf. It was nothing to do with Beverley, he would say, it was just Leila whom one minute he could like, and the next minute he could look at her filled with a horror that she might betray him in some unknown way. Bradeth usually shrugged, unable to comprehend his friend's slick logic; Michael, however, told him only half the truth.

Most people thought Leila too good for Michael. But he felt that to talk of this to anyone, including Bradeth, was admission to his alleged inferiority. Therefore, he kept his anger locked up. This frustrated him, but it also made him more determined to prove something to himself

and everyone. What exactly he was trying to prove he was still unsure. And how he would prove it he had no idea. (48)

La crainte qu'il éprouve face à Leila, envisagée de façon fantasmatique comme blanche, revient bien, telle un élément dans un conte gothique inversé, le blanc étant la couleur de l'étrange, du danger, de l'interdit, de la tentation pour les hommes, et de la duplicité coupable, alors qu'il est pour les femmes symbole d'irrationalité, de danger, et de cruauté aveugle par abus de pouvoir.

Que le même mot « betray » soit présent à la fois dans le texte de Caryl Phillips, et soit repris dans le film indique que c'est la crainte fondamentale qui existe au sein du couple mixte, sachant que nombreux sont ceux qui ont payé de leur vie la trahison d'une relation réelle ou fantasmée. C'est donc une crainte comme inscrite dans l'inconscient collectif noir qui explique la récurrence du personnage d'Othello dans l'oeuvre de Caryl Phillips et la finesse dans l'approche de la psyché masculine noire. Dans *The Final Passage*, Beverley souligne l'association de Leila avec la classe des colons: « She stared at her as a native stares at a tourist, and Leila pretended she did not realize she was being mocked by somebody's silent eyes.» (63) Beverley reproduit ironiquement le regard du colonisé voyant passer un touriste européen. Caryl Phillips montre ici qu'elle reproduit la pensée coloriste qui semble toujours dominer les îliens et enferme Leila dans une stratégie inadéquate.

III - 2 - 3 - Espace et structure

Au début du roman, le départ à venir déclenche une réflexion sur ce qu'est le chez-soi, entre les deux îliennes qui n'ont jamais connu d'autre lieu de vie. Le déplacement, son acceptation ou son refus, détermine la façon dont elles envisagent leur propre avenir. Le départ de Leila signifie la matérialisation de la distance qu'elle a toujours ressentie par rapport à sa propre mère et ceux qui l'entourent. Pourtant, la structure même du roman, indique où se trouve ce chez-soi. Les onze premières pages, intitulées «The End», retracent le départ douloureux du couple vers la Grande-Bretagne, et sont suivies du plus long chapitre du roman, soit 95 pages, « Home », qui est un long flashback commençant un an auparavant (23), où sont décrites l'amitié entre les deux jeunes filles, celle entre Michael et Bradley, leurs petits amis, et l'évolution des deux couples qu'ils forment. Que le troisième chapitre de treize

pages, s'intitule « L'Angleterre », montre que mère patrie n'équivaut pas à terre maternelle. Central au roman, il contient la révélation que n'obtiendra jamais Leila, c'est-à-dire la vérité sur son origine.

Leila a donc une histoire fragmentée, ce qui la rend inapte à affronter son futur en toute connaissance de cause, l'insécurité fondamentale signifiant absence de repères. Le terme « bienvenue » utilisé par Millie dans sa définition du chez-soi, met le lecteur sur la voie de ce que l'Angleterre n'offrira pas à Leila, discours renforcé par ce que déclare la mère de Leila sur son lit d'hôpital : « 'Leila, child, London is not my home.' Leila looked away but her mother continued to stare at her. 'And I don't want you to forget that either.' »(124) L'injonction de sa mère, comminatoire, interdit à Leila le sentiment d'appartenance, la condamnant à se sentir toujours à part, partout, car pour Millie, comme pour la mère de Leila, le sentiment d'être chez soi est quelque chose qui n'est pas renégociable. De fait, Michael ne cesse de mentionner son île comme étant chez lui : « 'We've just arrived from home.' » (147)

Les personnages doivent alors affronter le rejet de leur île d'accueil. Ils développent en conséquence une insécurité croissante, « the anxiety of belonging » (Phillips, 2001, 303). La perception de leur condition se transforme alors soit en un sentiment d'aliénation par rapport à la ville de Londres et de ses habitants, suivi d'une déconnexion progressive, ou en une détermination à réussir et à faire table rase des échecs et des inaptitudes antérieures. Contrairement à l'énergie carnavalesque, tempérée toutefois de doutes passagers, avec laquelle les personnages de Samuel Selvon embrassent Londres dans *The Lonely Londoners* (1956), la première expérience de la ville pour Leila et Michael est celle d'un environnement hostile et étranger. Beaucoup de temps s'écoulera avant qu'ils n'utilisent le mot maison pour décrire leur nouveau foyer, et cette impression d'appartenance ne sera que de courte durée.

Le Londres que cette famille vient habiter en 1958 n'est jamais précisément décrit. Il est plus affaire de sensation, de réaction à un environnement décrit par touches discontinues. Le numéro 1, Florence Road, où loge le couple, se tient dans le quartier d'Islington, qui est aujourd'hui à 70% blanc et 20% anglo-caribéen, un leg de la génération Windrush. Alors que Michael ne regarde pas en arrière, Leila émerge de sa cabine comme des limbes, un zombie, puisque le départ de son île est assimilé à une mort par le narrateur omniscient : « She had grown attached to this coffin-like cabin, for it was a final reminder of home » (142). La dernière demeure de la mère de Leila est gardée par des arbres dont l'imagerie relève

également nommément de ce genre: « She walked heavily up the long hill, then through the tall iron gates. Gothic trees, their roots muscular and visible, lined the drive. The cemetery was empty. » (203) La grille d'entrée, rappelle la grille franchie, au départ de l'île, pour se rendre vers cet enfer paradoxalement glacial.

On retrouve ici également la notation sur la diminution de l'image de soi et de la maîtrise des fonctions corporelles, signe d'une perte de contrôle sur son environnement. Deux épisodes sont rappelés dans *The Final Passage* (1985) : « You must be careful in England. Concentrate. I remember one day in England I see a man in the street so lonely he just fall over, wet his pants, laugh, then cry. » (101) et concernant Leila :

That night the wind howled. Neither mother nor son slept. They merely waited for the darkness to lift. When it did Leila dressed her son warmly in what clothes remained. She could feel the cold inside the house and she knew it would be even colder outside. Having dressed him, she laid him down on the dry half of the settee (for by now she had grown accustomed to waking up with her thighs smelling and her body damp with urine). Calvin was too cold to smell his mother. He played by himself and waited anxiously for her attention as she pulled on her thin jacket. She came to him and they locked the door behind them. They began their familiar walk through the streets that Leila imagined her husband and his blonde woman so happily wandered when nobody else was around.(201)

Ces épisodes rappellent celui évoqué par Vivien dans *Strange Fruit* (1981), où, enceinte, comme Leila, elle s'oublie alors que la neige tombe, après un incident raciste. Ces rappels d'une oeuvre à l'autre font partie de ce phénomène d'accrétion, de spirale, qui renforce le lecteur dans l'interprétation à donner aux événements décrits, comme si les textes s'auto-éclairaient, parsemés qu'ils sont d'éléments cognitifs visant à renforcer la compréhension des intentions de l'auteur, ici le soulignement de la dépossession de soi, de la vampirisation.

Le caractère toxique de la société britannique vers laquelle ces personnages se sont orientés les conduit donc à une perte de repères qui va jusqu'à la perte de leur propre image de soi engendré par une mélancolie morbide. En effet, Leila a laissé une partie d'elle-même dans le lieu où vit sa mémoire, comme l'explique Toni Morrison : « where the memory of [her]self dwells »³⁵⁹. Le couple est dans un état d'extranéité totale, à l'étranger, étrangers à eux-mêmes en ce qui concerne Leila, situation que Homi Bhabha identifie du mot de 'unhomeliness'³⁶⁰. Le seul lieu à partir duquel ils seraient susceptibles de retirer énergie et

³⁵⁹ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger chez soi), Conférence d'introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

³⁶⁰ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p. 9.

force vitale est leur propre individualité : « Le lieu le plus évident et fondamental de résidence est le corps humain, la frontière ultime de l'identité. »³⁶¹

Face à ce défi, Leila et Michael ne partent pas avec les mêmes armes. Leila est beaucoup plus fragile, sans connaissance de sa genèse, ayant reçu de nombreuses blessures narcissiques de la part de Michael et de son entourage. Le départ est un autre obstacle à franchir, une autre épreuve pour sa stabilité psychologique déjà mise à l'épreuve sur l'île. Le corps de Leila est l'entité biologique qui est le témoignage indélébile de la bataille gagnée par les conquérants « qui transplantèrent leur sang dans les veines de leur conquêtes »³⁶², mais le fait que Leila ne soit pas reconnue par un des pères putatifs rend doublement illégitime son arrivée en Angleterre qu'elle ne peut reconnaître pour sienne au niveau symbolique du fait de l'interdit lancé par sa mère. La couleur blanche va être associée à l'abandon et à la froideur des sentiments.

Leila n'est donc pas à l'aise dans son propre corps, comme s'il trahissait le fait qu'elle n'est pas chez elle, même à la maison. Elle habite un corps divisé puisqu'elle est marginalisée pour avoir du sang mêlé, mais également parce qu'elle a appris à se méfier des Blancs, dont le comportement semble souvent inapproprié. Ils sont à l'origine d'un autre trauma, « an emotional execution » (128) soufferte des mains de sa mère, après que celle-ci l'ait aperçue allongée entre deux touristes se dorant au soleil. A ses yeux d'enfant, le monde des Blancs est synonyme de honte, et ses manifestations extérieures lui apparaissent d'une perversité énigmatique.

Ce danger est souligné par la narration d'un événement ayant eu lieu dans son enfance et durant lequel elle appelle une touriste blanche une sorcière, et fait un cauchemar la nuit suivante. Dans ses discussions avec Millie, 'white women in England'(15), les femmes blanches, sont une menace potentielle pour son fragile mariage avant même son départ, et ces recommandations sont répétées par son amie, et sa mère. Elle part vers un monde dont elle a appris à se méfier alors même qu'on l'assimile à une femme blanche. Leila est donc un personnage double, qui ne peut assumer sa filiation, et se trouve par conséquent en position d'insécurité ontologique, et affective, en tant que fruit étrange de la colonisation. Ce pouvoir fantasmé de la femme blanche est tel que Millie annonce que c'est l'une des raisons pour lesquelles elle choisit de rester dans les Caraïbes :

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

Then Millie continued, 'Anyhow, as far as I'm concerned it's not only your mother's health you got to worry about in England for I hear the white women do anything to get their hands on a piece of coloured man.' Millie paused. 'Don't look so surprised, for I sure you know what I telling you, but that don't be to say that you going have any trouble with Michael. It's just to say that I not prepared to take the risk of that happening between me and Bradeth.' (114)

On comprend que du point de vue féminin, celui de Millie, la relation homme noir/ femme blanche relève de la trahison. David Boyeur, dans *Island In The Sun* (1957) le remarque, lui, du point de vue politique.

David Boyeur: Besides, they'd never understand.

Mavis Norman : Who wouldn't?

David Boyeur : My own people. They'd feel I betrayed them. I have no choice. (Robert Rossen, *Island in the sun*) (1957)

Il observe ainsi qu'une union interracialisée serait considérée comme un reniement, revenant sur la notion de réaction abandonnique que nous avons abordée concernant Michael, et les traumatismes de l'esclavage sur la psyché caribéenne.

La femme blanche que rencontre Michael par la suite est imaginée par Leila comme voulant reconnaître un nouveau territoire récemment annexé. Pour Leila, il s'agit d'une nouvelle colonisation, sexuelle, celle-là, au coeur même de l'empire : « Perhaps, thought Leila, she just wanted to walk across Michael's body like an England country she had never explored.' » (194) Après avoir été défiée en tant que femme par Michael aux Caraïbes, elle doit maintenant accepter de voir son partenaire annexé.

A cette crainte des femmes caribéennes répond un fantasme du côté masculin: un rêve de conquête qui est le pendant inversé de l'interdit et du sentiment d'incapacité ressentis par les Noirs durant l'esclavage et la colonisation. Cette soif de revanche, et cette recherche de réhabilitation d'une masculinité niée, déclenche des fantasmes dont les échos arrivent aux Antilles : 'I hear about one coloured man out there who writing home saying he be having at least three or four different white girls a week.' » (104), déclare Bradeth à Michael avant son départ.

And she was sure she would be like the other English women she had seen who always seemed to comb their hair when coloured men were around, or smile their crooked smiles, their lips like dried wood, as if they were trying to attract something. Leila did not understand these women, except as a threat to her, but what it was they were threatening she was not sure, for she had only one man, and she had barely held on to him. (195)

Cette politique sexuelle entre Noirs et Blancs, conditionnée par la mémoire de l'esclavage et la colonisation, est, nous l'avons vu, un trope des fictions de C. Phillips.

A Londres, Leila refusera l'aide d'une voisine ou de l'assistance sociale dont elle pense être l'objet de la condescendance en raison de cette méfiance envers le monde européen. Le narrateur omniscient intervient à son tour en focalisation interne, et son point de vue devient celui de Leila, lorsqu'il décrit l'arrivée du bateau des migrants : « A colony of white faces stared up at them. »(142) Cette remarque faisant des Blancs une nouvelle espèce semble confirmer une taxonomie nouvelle qu'avait commencée Leila, comme un colon décrivant des indigènes : « Leila had noticed that a white person's face holds thin and visibly broken veins, split and tired, scratched all over it like a map with only the smallest rivers marked upon it ; it sports cracked thin lips drained of blood, and from the legs sprout small feet, even if the toes are big. » (194) Poursuivant son observation, elle avait décrit les femmes blanches et leur désir « illogique » (195) de bronzage, non sans avoir remarqué que le changement de couleur n'était pas permis aux hommes.

Ceux-ci restaient désespérément semblables à des morses albinos, comme s'ils étaient incapables de se départir, même momentanément, de cette blancheur menaçante et énigmatique. Dans les Caraïbes, les Blancs lui paraissent non adaptés à leur environnement, une espèce exotique fragile.

Like albino walruses, they would follow their wives back to their hotel, burdened with towels and unread books. Leila had looked upon these white people as if they were an endangered species. She spied on them, but here in England, she saw them all the time, yet she did not understand them any better than she did when she was a young girl. (195)

Son arrivée en Angleterre change son point de vue : auparavant membre d'un groupe numériquement fort, elle fait partie dorénavant d'une minorité ethnique. Le changement de point de vue que cette recatégorisation opère n'altère en rien sa vision des Blancs.

Pourtant, sur le navire, Leila entend les immigrants réaffirmer leur croyance en leur inclusion dans le tissu même de l'Empire en se rendant compte du changement de point de vue qui s'opère : 'Me, I don't ever see so many white people in my life.' 'Well, I suppose they don't ever see so many coloured people either.' 'It's true,' said a wise man, 'but we all the same flag, the same empire.'(142) Le mot « wise » a ici une interprétation ironique, car cet homme a pris la définition de l'Empire et de son appartenance à cet Empire de façon littérale, alors que l'accueil que les Anglo-Caribéens vont être amenés à recevoir va infirmer ce discours puisque les notions de nationalité et d'appartenance seront assez rapidement remises en question. Dans le passage ci-dessous, Derek Walcott témoigne de l'universalité du

sentiment d'appartenance chez les sujets de Sa Majesté sur tous les continents telle que la célèbre ce passage :

“ I felt no inhibition at all because, remember, at that age, when you said you were British, and you sung about the empire, and you sung about India and Egypt — and on the map of the world at the time, if you looked at it, it was affirmed. It was pink — that was the colour of the empire, or red- and that stretched — because people have forgotten how wide it was. It included Canada, the Caribbean, England, I mean a huge amount of Africa, India, well including Egypt. Egypt was a protectorate when I was a child. The Sudan... I mean this was the world, right? Now, when one sang, when millions upon millions of children were singing on Empire Day with one voice all over the world, what may apparently have been ironic [...], as a post-judgement-post-mortem of the irony, the truth is that there was a sharing, really, that the Indian child singing ‘Rule Britannia’ and the one in Canada, and the one in New Zealand, and the one in Africa, and the one in Australia, and the one in the Sudan, and so on... It was more than simply an irony of things because in a way that empire was not only... The easy thing to say is that it was keeping people in their place right? That’s the easy thing to say. It was also teaching; it was giving as much as it was – I mean not as much as it was taking- but it was also giving. And what it was giving was, it was giving law, it was giving literature, it was giving modes of conduct and so on. Now that may sound very stupid to say, but one would talk in a language whose literature was yours; you knew that Shakespeare belonged to you as much as anyone else and so on, and so on, and therefore that whole globe was glowing from that colour, of the children singing, or the person singing, you know, ‘Britannia, save your son, I’m a British citizen’ until the world broke up and until these citizens began to go into the Mother Country and realize that they weren’t.(...) But the point is not that we were made to think we were. We were.”³⁶³

L’empire a donné l’illusion d’unifier la couleur de ses sujets : « the colour of the empire », « therefore that whole globe was glowing from that colour » en son giron.

Derek Walcott souligne ici l’acculturation mise en place par le système éducatif colonial britannique : « when millions upon millions of children were singing on Empire Day with one voice all over the world », par la législation : « it was giving law », la connaissance : « it was giving literature », ou les savoirs-être et savoirs-faire : « modes of conduct ». Apparaissent ici tous les aspects structurants de la vie sociale et individuelle affectés par l’Empire alors que Caryl Phillips met en lumière les ravages causés par la révélation de l’illusion: le cadre disparaît, et les individus en perte de repères se retrouvent désemparés et déstructurés, floués.

Chez Derek Walcott, la reconnaissance des apports de l’Empire est contrebalancée par l’admission des contrôles exercés pour pérenniser l’assujettissement des colonisés. Apports et déperdition sont quantifiés de façon inégale afin que le discours ne soit pas pris comme un éloge: « The easy thing to say is that it was keeping people in their place right? That’s the easy thing to say. It was also teaching; it was giving as much as it was – I mean not as much

³⁶³ Daryl Cumber Dance, *New World Adams, Conversations with Contemporary West Indians Writers*, London: Peepal Tree, 1992, p. 261.

as it was taking- but it was also giving. » Bien que D. Walcott reconnaisse à la colonisation un rôle structurant et initiatique, le prétérit 'were' dans : « But the point is not that we were made to think we were. We were. » souligne néanmoins le subterfuge, et la manipulation opérée, qui a conduit des peuples entiers à imaginer un ailleurs bienveillant, dans des conditions et des termes qui leur interdisaient de réaliser, chez eux, leur propre individualité.

On peut lire « we were » au sens de « nous existions », ce qui expliquerait les lapsus et hésitations du discours : « But the point is not that we were made to think we were. We were. » Ce jeu sur les sens du verbe d'état par excellence transmet le sentiment d'une identité à la fois d'emprunt et empruntée, car les sujets de l'Empire ont été élevés dans l'idée qu'ils étaient membres de l'empire de plein droit. Elle transmet également le rêve d'Empire partagé à l'échelle planétaire. Derek Walcott souligne à quel point il ne s'est pas agi d'une naïveté du sujet subalterne, mais bien de l'une des premières manipulations postmodernes, celle de la manipulation mentale à l'échelle planétaire. Caryl Phillips qualifiera cette stratégie impériale de trahison d'état en ce qui concerne les Anglo-caribéens : « national betrayal ». ³⁶⁴

Cette perversité du système va ré-émerger dans la gestion même des relations inter-ethniques, qui, à la suite des mouvements revendicatifs des années 50, et 60, se trouvent inexorablement absorbés par une approche sanitaire et non politique ou pénale des problèmes. C'est ainsi que les difficultés nées du racisme, qui relèvent du pénal, sont gérées comme le handicap ou la précarité. Le scepticisme de Caryl Phillips concernant la gestion des relations inter-ethniques est souligné dès *Where There is Darkness* en 1983 lorsque Caryl Phillips fait utiliser par Albert le mot « circus » pour décrire la politique des services sociaux dont il a été partie prenante.

Le personnage de Keith, dans *In The Falling Snow* (2009), permet une observation plus poussée du fonctionnement d'un service responsable des relations inter-ethniques. Son chef de service, Clive Wilson, reconnaît le tour de passe-passe par atomisation du problème :

Just got this email directive saying that as service providers, we have to "recognise the needs of diverse communities and provide facilities that are genuinely multicultural, being aware that different facilities might be needed for people with specific religious, cultural, or dietary needs". All this rubbish just in case I start getting hassle from a one-legged Muslim who likes burgers and feels like the council isn't paying enough attention to his needs?' He tosses the piece of paper on to the table. 'What am I supposed to do with garbage like this?' (243)

³⁶⁴ Caryl Phillips, « Confessions of a true believer », *The Guardian*, Saturday, January 2003. Disponible sur <http://www.guardian.co.uk/books/2003/jan/featuresreviews.guardianreview15>, 10 July 2011. Consulté le 23 février 2016.

La reconnaissance du tort fait aux minorités ethniques n'est plus posée en termes juridiques mais en termes de gestion des besoins, ce qui fait disparaître de facto toute autre approche de l'action antiraciste telle qu'elle avait été menée des années 1950 aux années 1980.

Si l'on en revient à la description des années Windrush, menée par Caryl Phillips, on remarque que la description du trauma devient de plus en plus graphique. C'est la révélation du vécu du père de Keith qui clôt le roman, et l'on se rend compte que ses années de traitement psychiatrique, son mariage brisé, et ses relations difficiles avec son fils découlent en droit fil du choc de l'arrivée en Grande Bretagne, de la réalisation de l'ampleur de la mystification collective dont ont été l'objet les sujets coloniaux, mais également du trauma de la mort de Ralph battu à mort par des racistes qui ne seront jamais inquiétés. La description du harcèlement dont fait l'objet le meilleur ami de Earl, et des attitudes de défense bravaches de Ralph, qui n'a d'autre solution que de faire face, la narration de l'attaque violente, de la terreur de Earl, du corps tuméfié de Ralph et des soins prodigués qui n'empêchent pas sa mort vient donner la clé de tous les tourments frappant une famille sur trois générations.

Pour en revenir à *The Final Passage*, le discours de l'homme qualifié de « sage », à bord du bateau, qui prône le ralliement au drapeau: « 'It's true,' said a wise man, 'but we all the same flag, the same empire' » souligne de façon ironique l'aveuglement de toute une génération. Il ne rassure pas Leila : 'Leila looked at England, but everything looked bleak.' (142) Le polyptote construit à partir de « look » crée de façon ironique une équivalence entre « England » et « bleak » La terre d'accueil se montre peu engageante et Leila redoute particulièrement les rapports avec les hommes blancs qui apparaissent toujours inquiets de ne pas parvenir à dominer leurs impulsions sexuelles : « with a smile on their face as if afraid that to release it might be interpreted as sexual aggression, or colonial bullying, or both. » (152), et lui lancent des sourires mielleux : « And so the sugary smile became part of their uniform, and whenever Leila saw it she knew that behind it a man was frightened, not of her, but of himself, and she hated cowards. » (152)

Encore plus menaçant pour son identité est l'effet du temps sur sa couleur de peau : « In England , Leila had suddenly found herself, her light skin starved of the sun, growing paler by the day. But she was more coloured than she had ever been before, and not shame exactly, but feelings of inadequacy, prevented her from looking back into the mirror. »(195) Ironiquement, C. Phillips joue encore ironiquement ici sur le mot : « colour » pour montrer que Leila,

métisse, ne sait pas quelle attitude adopter, et se le reproche, toujours dans l'entre-deux, blanche aux Caraïbes, Noire en Grande-Bretagne. Pourtant, sa nouvelle résidence semble altérer la nature même de la peau de ceux qui y vivent. La peau de l'un des premiers logeurs hébergés par Earl que Leila rencontre semble légèrement frottée de craie : « His feet, like his hands, were bare and rough, as if lightly brushed with chalk » (147) en raison du taux élevé de calcaire dans l'eau. Le passage vers Londres semble être un passage vers la blancheur, un fondu au blanc, comme vers un effacement de soi dans la couleur de l'Autre. Le lieu a cet effet de l'effacer progressivement, développant une angoisse d'anéantissement : « She looked like a yellowing snapshot of an old relative, fading with the years. » (204) C. Phillips semble jouer sur la « double conscience » de Leila, à la fois blanche et noire, qui se sent absorbée par un monde blanc qui lui reste étranger, la menaçant d'un effacement lent mais certain, à la fois dans le temps et l'espace. Le thème de la vampirisation, amorcé par l'image du cercueil, est renforcé par cette image d'une personnalité dissoute dans une ville blanche et froide.

Le roman souligne que le déplacement des ces îliens, « forced or eager flight into strange territory »³⁶⁵ décrit par Toni Morrison, est à la fois volontaire, mais également le résultat de pressions économiques et sociales. L'arrivée en Grande Bretagne est pour Leila la promesse de nouveaux départs : « The night before, Leila had decided that if England was going to be a new start after the pain of the last year, then she must take as little as possible with her to remind her of the island. » (15) Le départ des Anglo-caribéens fut organisé comme faisant partie d'un plan de redressement de l'économie britannique. L'impérieuse nécessité de recruter de la main d'oeuvre originaire des colonies s'accommode donc à merveille du regard négatif que portent certains îliens sur leur île.

Leila décide d'aller à l'encontre de ce futur morose qu'elle voit inscrit dans la flore même de l'île. 'Against the deep blue-black sky the African breadfruit trees towered, sunburnt in the daylight, charcoal-black at night, proud of their history. They were brought here to feed the slaves. They were still feeding them. They would not feed Calvin.' (18) Son départ de l'île est bien une fuite de son histoire en tant que Caribéenne dont les ancêtres furent déportés sur l'île comme furent transplantés les fruits à pains destinés à les nourrir. Tout comme Huston, le grand-père de Remi, dans *Where There Is Darkness* (1983), Leila pense que le destin de son fils passe par la Grande-Bretagne.

³⁶⁵ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger chez soi), Conférence d'introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

Elle souhaite en effet rompre le cycle de dépendance qui enchaîne les îliens à leur passé sans se rendre compte qu'elle ne fait que changer d'environnement de subjection. Il est intéressant de remarquer que ce recul face à la flore de l'île, elle aussi est chargée d'histoire, est une fuite loin du Noir symbolique que représente l'île, si l'Angleterre représente le Blanc et l'Europe. Le ciel est décrit comme une couleur de peau : « blue-black », les arbres à pain sont Africains, et brûlés de soleil - sunburnt -, noirs comme du charbon - charcoal-black- mais cependant fiers de leur histoire. Alors que Leila dédaigne cette variation végétale du thème « black is beautiful », le grand-père de Michael rappelle à son fils que son départ signifiera un abandon de la beauté caribéenne: « a flight from beauty » (233). Il lui rappelle également qu'il quitte un lieu créé par les efforts d'hommes venus de continents non-européens: « 'Yam is Africa man tree, Mango is India man tree, Coconut is Pacific man tree, so who plant the trees, Michael?' He waited a few moments, then lowered his voice to a lilting whisper. 'Who plant the trees, Michael? Who plant them?' » (40) C'est un rejet de la beauté, par méconnaissance.

Il est rendu plus poignant encore par le traitement du paysage urbain, plus loin, en focalisation interne par le regard de Leila, à la manière de T.S. Eliot lorsqu'elle décrit ses premières impressions de Londres : « The rivers that the bus lurched over were like dirty brown lines, full of empty bottles and cigarette ends, cardboard boxes and greying suds of pollution. Leila knew that this was normal. She would have to try harder if she was going to make anything of her life here. » (121) C'est un monde où le brun est sale, et où l'opposition noir/blanc s'estompe en un gris morne.

Les diverses tensions agitant les volontaires au départ ont laissé néanmoins survivre une volonté d'appartenir à un nouveau lieu où le futur s'annonce meilleur même si ces îliens n'ont qu'une idée imprécise de leur destination, preuve de leur confiance en l'accueil de la mère patrie : « And the battered suitcases and cardboard boxes began to appear, names scribbled on them in shaky white paint, their hopeful addresses pitched aimlessly at a point somewhere the other side of the world. » (10) Mais dès leur arrivée à Victoria Station, ils se retrouvent parqués. « One by one they squeezed through and found themselves in a large pen bounded by makeshift wooden fencing. » (145) Ils sont comme du bétail, tels des esclaves modernes, comme le souligne la comparaison utilisée.

Le malaise que ressent Leila auprès de ces Blancs dans une ville blanche est renforcé par les posters et les slogans xénophobes qui lui semblent adressés. Le sentiment qu'elle a d'être suivie par les yeux des gens sur les posters augmente sa méfiance. De plus, le slogan qu'elle lit sur un mur : « If you want a nigger neighbour, vote labour » (122), qui a été effectivement utilisé par un candidat conservateur, mais pas avant 1962, confirme que Londres ne peut pas lui donner le sentiment d'être chez elle, du moins pas selon la définition de Millie. La description de la distribution géographique des Noirs dans la ville, de leur statut socio-économique, et de leur futur peu prometteur est introduite par le verbe neutre : « notice » répété trois fois anaphoriquement dans ce passage :

She noticed that in some areas there were many coloured people and in other areas, there were very few. She noticed that coloured people did not drive big cars or wear suits or carry briefcases, that they seemed to look sad and cold. She noticed that the eyes of the white people on the posters never left her no matter how quickly she glanced at them.(121)

Leila se sent prise au piège sous les regards de ces affiches dont les angles de prises de vue sont définis de façon à ce qu'un nombre maximum de personnes se sentent pris sous le regard des mannequins.

C'est la manipulation des citoyens membres de la société de consommation qui est ainsi soulignée, ainsi que celle des Noirs qui sont relégués dans les mêmes quartiers, n'occupent pas des positions de cadres, et semblent avoir perdu le goût de vivre. Ils sont, pour reprendre l'expression de D. Walcott, cantonnés à leur juste place : « kept in their places »³⁶⁶ Leila, se sentira également seule et glacée lorsque, une fois sa mère défunte, après avoir été abandonnée par Michael, son seul ami étant dorénavant son fils, Calvin, elle semblera être devenue une mort vivante, dans les mots de Toni Morrison : « a modern version of the undead. »³⁶⁷, le thème gothique se poursuivant ainsi.

Les tons gris du ciel londonien, et les températures rigoureuses, sont utilisées comme corrélat objectif de l'accueil frileux que reçoit le couple : « Leila looked at England, but everything looked bleak. She quickly realized she would have to learn a new word; overcast. » (142) C. L. Innes remarque que le roman non seulement cite T.S. Eliot dans son

³⁶⁶ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger chez soi), Conférence d'introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

³⁶⁷ *Ibid.*

épigraphe, mais fait des allusions discrètes à sa poésie dans de nombreux passages.³⁶⁸ Londres est constamment décrite en terme de ce qui lui manque, et par-dessus tout l'absence de chaleur et de couleur. De fait, la dépression s'installe effectivement chez Leila et l'hiver froid contribue à un sens grandissant d'isolation et d'accablement.

La ville convoque des images de mort et d'un espace peuplé d'ombres où tout est imprécis, 'blurred', sans rapport aucun avec elle, la poussant à désirer être anesthésiée, ou délestée de son corps :

As they got off the bus she looked up in momentary alarm. The sky was hung so low it covered the street like a dark coffin lid. The cars that passed by were just blurry colours, and the people rushed homeward, images of isolation, fighting umbrellas and winds that buffeted their bodies. Leila wanted to sleep, wanted to end the day painlessly so she could begin again tomorrow. (160)

Les deux mots importants ici sont « like a dark coffin lid » et « wanted to end the day painlessly ». La métaphore de la ville vampirique se poursuit donc : la journée se passe dans un état d'hébétude, comme dans un cercueil que plombe un ciel de béton, et c'est la nuit qui apporte la paix, qui anesthésie la douleur apportée par ces journées dont la lumière est d'une pauvreté cruelle. L'acuité de la vision n'est plus nécessaire puisque l'on est déjà dans un autre monde, celui des morts-vivants - « blurry colours » - et les individus sont des âmes solitaires - « images of isolation » - condamnées à être le jouet des éléments.

La ville semble résister à toute cartographie, et demeure pour Leila un territoire labyrinthique et cauchemardesque : « The houses and the streets and the cars seemed to be going on for ever. » (235) La stase dans laquelle se trouve toujours Leila est soulignée par le mouvement perpétuel qui agite la ville, effet d'accumulation souligné par la répétition hypotactique de la conjonction de coordination, et le tournoiement infini souligné par « for ever » dans lequel semble se noyer Leila corps et biens. C'est une image postmoderne de vitesse futile, d'anonymat et de froideur désolée qui est donnée de Londres : « She looked at the snaking, endless streets which were full of people carrying umbrellas, weaving in and out of one another's paths, so hurried, private English faces with newspapers and rubbish curled around their feet like dead vines.» (121) Les mots «snaking » et « dead vine » renforcent cette

³⁶⁸ C. L. Innes, « Wintering : Making a home in Britain », *Other Britain, Other British: Contemporary Multicultural Fiction*, ed. A. Robert Lee, London: Pluto Press, 1995, 21-34.

idée de monde infernal, labyrinthique, où des corps sans âme: « private English faces » sont pris au piège d'un mouvement perpétuel.

Alors que Londres, ravagée par les bombes, se reconstruit, la famille va habiter deux maisons successivement : tout d'abord le meublé que tient Earl, et qui a également abrité la mère de Leila, puis la maison délabrée qu'ils ont louée sans rien connaître de son état. Dans les deux maisons, les portes d'entrées sont hors de leur gonds : « badly hung »(147) ou grossièrement recomposées: « put together from the remains of a dozen forgotten doors » (161), signe que l'on dénie au couple toute vie privée. La maison pleine à craquer de Earl n'offre que peu de protection contre le monde extérieur, cris d'enfants qui jouent dans la rue, ou ronflement des hommes dans les autres pièces. (144) Les conditions de logement sont particulièrement difficiles. Michael doit partager le lit d'Earl, et ils dorment tête-bêche, « head to foot » (150), un rappel des conditions de transport à fond de cale lors du Passage du Milieu, entre Afrique et Amérique, comme le note Bénédicte Ledent,³⁶⁹ alors que Leila bénéficie de la baignoire pour la nuit. (151) Les maisons de Londres ne parviennent pas à remplir la fonction de rempart contre les agressions de l'extérieur et n'ont pas les qualités permettant de se rasséréner après les rigueurs de la journée.

Le refus d'héberger les étrangers qu'ils ne sont pas est d'ailleurs exprimé sur les pancartes qu'ils peuvent lire dans la ville : « 'No vacancies for coloureds'. 'No blacks'. 'No coloureds' ». Leila felt grateful for their honesty. Earl was philosophical about the whole thing. « Well some people just don't like us and I guess we have to deal with it. » (156) Le couple finit par trouver un hébergement sur Florence Road mais : « although Number One, Florence Road was not hard to find, it was hard to believe » (160). Le zeugme à effet ironique souligne la cruelle déception qui attend le couple, et l'angle des deux rues dans lesquelles elle s'inscrit annoncent son destin : la rue principale « ran downhill », c'est-à-dire « courait à sa perte », et la rue latérale conduit droit à un mur de briques : « ran dead into a brick wall ».(161) Ce corrélat objectif ne laisse aucune place à la réinvention du couple et un nouveau départ.

La parodie de maison rend impossible à Leila de se régénérer psychiquement en pensant cet espace en tant que maison : les vitres sont sales, les interrupteurs cassés et les plafonds laissent passer l'eau de pluie. C'est l'opposé d'un foyer : absence de chaleur, de lumière et de

³⁶⁹ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Glasgow: Manchester University Press, 2002, p. 20.

réconfort. Comme personnifiée, la maison résiste à toute tentative de prise de possession comme si elle faisait part d'une conspiration pour dénier l'hospitalité aux nouveaux venus : « Michael put down the suitcase and went to open a window. He strained and pushed till the veins stood out on the side of his head, but it would not open. » (161) La maison est dans un état d'abattement qui fait écho à l'isolation, la fragilité et la vulnérabilité de ses locataires: « Upstairs there was a solitary bedroom. A soiled double mattress lay prostrate in the middle of an otherwise naked floor. The two broken panes stared at Michael and he slammed the door behind him in anger. » (161)

La maison semble narguer ses habitants de sa dégradation maligne et renforce l'atmosphère gothique d'un espace dans lequel ils sont condamnés, ce qui avait été annoncé dès le jour du départ à l'embarcadère, où les grilles barrant l'accès à l'embarcadère ressemblent aux portes du départ à jamais : « The Doors of no Return », celles des forts que se refermaient derrière les esclaves sur le départ : « Then the young man with the key went through the gate and came back to sit, whistle and stare. This time he stared directly at Leila with the malign benevolence of a judge about to pass sentence.» (18), l'adjectif « malign » étant souvent associé au Diable. De nouveau, à l'arrivée, un sentiment de péril imminent est annoncé : « There was a gate, and slowly they began to move towards it as the noise of escaping steam grew louder and more frightening. Calvin began to cry. It was as if, hidden away and out of sight, some huge snarling monster was about to pounce, but Leila comforted him and he stopped crying. » (143) Si les barrières s'ouvrent devant Leila, il semble que cela soit pour mieux l'emprisonner.

Abandonnée par Michael, Leila va céder à la dépression, et quitter cette blancheur de surface ambiguë : « She grew darker in herself as the light failed. » (183) Dans cette dernière partie du roman intitulée « Winter », Leila vit désormais dans un présent atemporel bien qu'au centre de l'Empire : hallucinée mais sans illusions, dans un monde dont la blancheur est sombre. C'est la transcription de l'exergue du roman : « So, while the light fails/On a winter's afternoon, in a secluded chapel/History is now and England. » La neige dans *The Final Passage* (1985) n'a pas encore ce pouvoir d'accorder la sérénité à celui qui l'observe comme elle le fait au terme de « The Dead », dernière nouvelle de *Dubliners* (1914) de James Joyce, et dans *In The Falling Snow*. Les traces qu'y laissent les voitures ne sont qu'évanescentes :

The cars slushed past throwing up a spray of melted ice and water, leaving their tracks seemingly indelibly etched into the road. Then another car would come along and scratch the same message, then another, till they became like the people, one huge pattern of individual marks, each indistinguishable from the next, each reduced with the short passing of time from being a proud something to being a distant untraceable blur. (202)

Surtout, ces traces ont un pouvoir réducteur.

Elles transforment en effet la fierté : « a proud something », en quelque chose de flou et de lointain, que l'on ne peut suivre. C'est cette impression d'anéantissement face à la neige qui s'oppose, à la fois pour Vivien, dans *Strange Fruit*, et pour Leila, à la beauté magique du réel : « They must have looked strangely eerie in the winter's dusk, standing there unmoving, woman, child, child to be. Then the snowflakes began to spin, first one, then tens of them. Leila watched spellbound. Then she fled into the house and locked the door behind her.» (204) Leila se protège de la neige, qui est à la fois magnifique mais d'un froid terrible. De même, Leila brise devant son fils, à trois reprises, comme involontairement, la magie de Noël gâchée à ses yeux par la blancheur du Père Noël.

Et paradoxalement, c'est à l'approche de Noël, dans un cimetière aux arbres gothiques que Leila va chercher du réconfort sur la tombe de sa mère. Elle semble coupée du monde des vivants, et refuse de partager l'enthousiasme factice des célébrations. La disparition progressive de Michael, et les moyens réduits de Leila vont l'amener à quitter ce qui apparaît comme rien de plus qu'une chambre d'hôtel anonyme après qu'elle ait brûlé tous les vêtements accumulés afin d'éloigner le froid.

Ce feu purificateur nettoie et efface ce souvenir d'un hivernage à Londres, et le roman nous laisse espérer que Leila parviendra à rejoindre son île, d'où elle espère que ses enfants mieux armés qu'elle pourront de nouveau tenter un nouvel abordage qui leur permettra d'entrer dans un monde resté hermétique à Leila :

She would watch as they climbed into the small boat and made their way out to the ship and on to England to find a Michael, or men like him who might give them the answers they sought. She would continue to wait for them, holding Millie's hand, both their hair grey and hidden (Bradeth also grey, at home, waiting for Millie), knowing that being her boys (she had never entertained the possibility of a daughter) they would come back to her with the next tide. Then together, the three of them (mother, son, son) would make their way back to St Patrick's and sit and wait for night to fall, having finally, at the end of her day, shared something that she knew was beyond her or anyone else's explanation. (204)

Cette prolepse décrit l'ineffable, du passage vers l'Europe, de l'expérience européenne et de la sidération que ne peut manquer de produire l'espace européen, producteur d'évanescence ou les individualités disparaissent dans un flou indistinct et commun : « scratch the same message » et « Her mother was more than mere scratchings on soft English stone » (202). Elle indique également que le lieu où se retrouve la famille est l'espace caribéen.

L'expérience traumatique de Londres devait être entreprise ne serait-ce que pour trouver des réponses que l'île, de toute évidence, ne pouvait fournir. Ses enfants, peut-être, pourront vivre une autre expérience, obtenir d'autres réponses. Leïla avait choisi de penser que les Caraïbes ne pouvaient représenter qu'histoire figée et sous-développement, et refusé de partager le rêve de son ancien ami, qui rêvait d'une île capable de forger sa propre histoire. : « 'It's so straightforward, the future of these islands, this island, is in our hands, right here, now !' » (80) A la fin du roman, Leïla, de retour d'Europe, n'est plus que l'ombre d'elle-même, à tout jamais une personne déplacée.

Elle se résigne à sombrer dans l'intemporalité de l'île, son aspect a-historique, et accepte le constant retour à l'identique : « a stern predictability from one day to the next. » (236) Elle a échangé une non-vie pour une autre, mais l'île des Caraïbes lui accorde chaleur affective et protection : « At least the small island she had left behind had safety and friends. » (203) Au contraire, Michael est entré dans l'histoire en marche en la rejetant, et semble avoir fait le choix du monde européen au prix de l'abandon de sa famille : « But first Leïla would take a boat and leave Michael in this country among the people who seemed to keep him warm in mind and body. » (203)

III - 2 - 4 - Réécrire *The Final Passage* : un film de Sir Peter Hall, scénario de Caryl Phillips

La douleur du départ et le coût affectif de la migration, la difficulté de se reconstruire dans un pays étranger sont au cœur de ce roman, tout comme les tensions causées par les conséquences de l'esclavage. Comme l'a noté Caryl Phillips : « The story of migrants in the twentieth century is of family tension, crisis, split.»³⁷⁰. Ce sont ces tensions qui ont nourri le projet de dramatique télévisée écrite à partir de ce roman. Le téléfilm fut diffusé en 1996, soit

³⁷⁰ Maya Jaggi, « The Final Passage: An Interview with Writer Caryl Phillips », in *Black British Culture and Society: A Text Reader*, ed. Kwesi Owusu, London: Routledge, 2000, p. 165.

deux ans avant la commémoration nationale du cinquantenaire de l'arrivée, en 1948, du navire SS Empire Windrush en Grande-Bretagne. Il peut être compris comme faisant partie de la volonté de rendre hommage à la contribution exceptionnelle de la génération des Anglo-caribéens arrivés au lendemain de la seconde guerre mondiale. Le projet reçut un important soutien institutionnel, et son budget fut l'un des plus importants jamais réunis par la chaîne de télévision britannique, Channel Four.

La volonté de Caryl Phillips d'utiliser le médium de la télévision pour décrire les causes, le déroulement et les multiples répercussions de l'émigration caribéenne vers la Grande-Bretagne fut totalement partagée par les producteurs, comme le note Maya Jaggi : « The Channel 4 editor who commissioned the serial, Peter Ansorge, told me this was the first time the Caribbean had been depicted in British television drama 'not just as rum and coke and sandy beaches but as somewhere you might want to leave.' »³⁷¹. C'est en accord parfait avec les images du roman qui associent l'île à un pays miné, non pas par des guerres intestines, mais par des problèmes économiques: « They were alone and they waited like refugees fleeing from the front-line of some war-torn country, Millie played nervously with the trolley. Beneath her feet she could feel the dry baked earth full of yawning cracks. »(16)

Mais contrairement au roman, qui insiste sur la nécessité du retour, le film se termine sur une justification et une défense de l'enracinement définitif en Grande-Bretagne. Les trois derniers chapitres du roman — « England », « The passage », et « Winter » — font partie d'un flashback alors qu'une Leila plus âgée vivant seule dans une banlieue aisée de Londres parle à son fils Calvin de ses premières années. Le film permet à l'écrivain de développer l'histoire du second protagoniste, Michael, et de décrire le Londres noir des années cinquante. La seconde partie de la dramatique devient l'histoire de Michael : nous le suivons alors qu'il explore Londres qui est un univers d'hommes alors que Leila reste cloîtrée à la maison. Cette partie devient la suite filmée du roman. La violence de ces années est rendue encore plus flagrante et explicite dans le film : nous assistons par exemple à des attaques racistes par des Teddy Boys, alors que dans le roman, seul leur nom est mentionné. La dramatique télévisuelle donne l'opportunité de traiter différemment les thèmes, et de mettre en scène des événements qui n'étaient qu'évoqués dans le roman. Caryl Phillips va revenir sur ces lynchages ayant eu lieu durant cette période par le récit de Earl dans *In The Falling Snow* (2009).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 166.

Le roman et le film semblent donc offrir deux versions opposées de l'émigration caribéenne, la vision de 1996 étant consensuelle et dans l'ensemble optimiste, alors que les romans écrits en 1985, puis en 2009 sont plus subversifs dans le sens où ils font le portrait d'une violente hostilité dans une fraction de la population britannique. *A Distant Shore* témoigne également de la permanence d'une violence larvée. Lorsqu'on l'a interrogé sur la raison de ces conclusions différentes, C. Phillips a expliqué les différences comme suit, notant que la fin du film se devait d'être aussi émouvante que la fin du roman, mais qu'en raison de la nature de la télévision, une fin évoquant le désespoir n'était pas de mise :

I don't think the novel is bleaker than the screenplay, except in the ending ; it should be at least as painful. But I did not want to leave it as a downbeat ending. You can't really do that in television, you have to offer some slightly positive — not glossy or romantic — sense of the future. The screenplay shows it was not just a tragedy, that Leila survived, she endured and to some extent, she thrived. She managed to do what she had in mind all the time: make a life for her kid, and by extension, all sons and daughters of that generation. At the end of the novel you don't know that.³⁷²

L'expression : « by extension, all sons and daughters of that generation » souligne la dimension allégorique de ce retour sur le passé, dans laquelle l'auteur inscrit la génération à laquelle il appartient. La justification du changement de ton, peut être comprise comme un renoncement face aux exigences du public, mais aussi être considérée comme une approche pragmatique de l'hommage à rendre à la génération d'Anglo-Caribéens ayant décidé de s'établir en Grande-Bretagne. Il était important pour C. Phillips de souligner que les Anglo-Caribéens avaient décidé de rester en Europe, et que ce pouvoir d'endurance avait eu un impact énorme sur la culture britannique, son économie et sa société (Korte et Sternberg, 2001)³⁷³. De plus, Caryl Phillips désirait aller contre un certain courant des films réalisés à cette époque qui avaient une approche plus revendicative, moins consensuelle : « I wanted to keep the story on the personal. Television is a reductive medium and you subvert expectations by *not* giving people what they want. They want race riots and pseudo-documentary, so you work against the grain. I think you get more resonance out of the personal. »³⁷⁴ Dans une interview à Maya Jaggi, C. Phillips donne le programme d'écriture du film en cinq points.

³⁷² *Ibid.*, p. 160.

³⁷³ Barbara Korte, Claudia Sternberg, *Bidding for the Mainstream?: Black and Asian British Film Since the 1990s*, Amsterdam Rodopi, 2005, p. 202.

³⁷⁴ Maya Jaggi, « The Final Passage: An Interview with Writer Caryl Phillip », in *Black British Culture and Society: A Text Reader*, ed. Kwesi Owusu, London: Routledge, 2000, p. 159.

Tout d'abord, le film est conçu comme un objet devant servir à la reconnaissance et au respect entre blanc et noir britanniques, comme une invitation à explorer une histoire commune mais ignorée :

I hope when people go to work the next day and look at the person they've been working with for twenty years who is from Dominica originally of Grenada or Antigua, that they understand them a bit better. And I hope the West Indians of that generation when they go to work and see the guy who has been sorting mail next to them for twenty-five years, an East-End guy in his late fifties, maybe they understand that guy a bit better. Because as difficult as it was for West Indians in the 1950s with all those expectations they brought to Britain, English people only thirteen years after the end of the last war had no idea what the fuck was going on with all those black faces arriving. And to some extent they never have had it explained to them what those West Indians brought in their hearts and souls, their knapsacks and cardboard suitcases.

Nobody explained to them the hope, the joy, the love of Britain that they brought with them, the genuine desire to help the mother-country at a time of serious over-employment, the desire to provide their children with a start in life they could never get in the Caribbean, because their received wisdom has been they came to take our jobs, to take our women, to drive up the price of our houses, to undercut our wages. I just hope the white guy will look at the Black guy and think, ah, I didn't know that was the spirit in which you came. And I hope the Black guy looks at the white guy and thinks, shit, I didn't know, no one actually explained to you that we were British and we were invited here. If that happens, Hallelujah, I can hang up my biro.³⁷⁵

La phrase adressée par Leila à Calvin : « There soon may not be any West Indian left who made the passage to England » indique une seconde motivation, celle de rendre hommage au courage et à la persévérance de la génération d'Anglo-caribéens qui se sont portés volontaires pour ce « Passage Final » et d'inscrire visuellement leur histoire dans la psyché collective alors qu'ils étaient encore en vie. Réécrire l'histoire de façon à ce qu'elle englobe les histoires non célébrées est aussi l'un des objectifs de l'écriture de Caryl Phillips : « recalibrate British people's perception of the main narrative of British history to include people whom they naturally exclude ». ³⁷⁶ Plus encore, le processus même de production du film devait refléter les motivations esthétiques, historiques et politiques ayant présidé à son écriture de façon à ce que sa production n'aille à aucun moment à l'encontre de son discours.

Les conditions de tournage firent partie du projet dans son ensemble : le scénariste insista pour participer à l'audition des acteurs vivant dans les Caraïbes ou en Grande-Bretagne, afin de bénéficier d'une équipe technique multi-ethnique.

[...] so it became something less than a colonial expedition. Peter [Hall] and I did endless auditions in Trinidad and St Lucia, to have as fully integrated a cast as possible. We were restricted to an extent by the budget — we could not fly everyone out — but I like to think that it was also an attempt to reflect in the cast the nature of the story. It was an absolute condition in my involving Peter in a joint production that the film had to reflect in the crewing the

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 159.

multiracial nature of its theme. To me, it was important that as many people as possible around the set — including the trainees — should be young Black people.³⁷⁷

La question de la réception du film est également inscrite dans le changement de ton entre roman et dramatique télévisée puisque le romancier devait prendre en compte deux caractéristiques du média télévisé : il était à la fois le plus puissant en Grande-Bretagne, et le plus réducteur (Jaggi, 157). Il fallait donc adapter le discours au plus grand nombre, ce qui excluait un pessimisme définitif.

Leila n'est plus dépressive et ne sent plus menacée par la société blanche, car dans le film, un obstacle psychologique a été enlevé : mère et fille communiquent et Leila apprend qui est son père. Elle choisit de, et parvient à, s'établir en Grande-Bretagne et son histoire devient celle de toute la communauté anglo-caribéenne. Finalement, la réponse que Caryl Phillips apporta par la suite au commentaire de Peter Hall selon lequel le film était une ode à l'émigration caribéenne et à l'altérité : « celebration of immigration, of difference »³⁷⁸ montre combien de niveaux de programmes sont ramassés dans le projet :

To uproot from family and friends is painful. Only the people who are in the host family in the host country can say, oh this is a celebration. Fuck that. We didn't come here to civilize you. We came because we couldn't remain where we were. What talents and skills we brought with us we will share, of course, and put them at the disposal of the new country, but we did not come here in the spirit of the missionaries. This country should recognize, if they're confident enough, the qualities that people bring that can enrich the society, but what is there to celebrate? My screenplay is primarily about the pain of leaving; that's more pronounced than the problems and triumphs of arrival. Throughout there are references to the pain of what one has lost: you can't stay in the country you would have loved to remain loyal to, and that pain is to colour the rest of your life.³⁷⁹

Caryl Phillips souligne que cet anniversaire doit être vu comme une commémoration et non comme une célébration. Les Anglo-Caribéens, en effet, ne sont pas partis de leur plein gré, tels des missionnaires zélés, mais poussés par des circonstances particulières.

Il déclare ensuite que le ton plus optimiste et plus consensuel de son film n'efface pas l'autre témoignage qu'il porte, à savoir la douleur de la migration. Ce n'est pas tant un hommage à l'immigration qu'un hommage au courage. Il justifie ainsi ce que dix années ont apporté au film :

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 166.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.166.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.166.

Throughout the text, the word home is played time and time again. Home, and different conceptions of it, it is really what this screenplay — and all my work — is about. That's crucial in my conception of what happened between 1985, when the novel was published, and 1995 when I wrote the film. We didn't have any Black MP's back then, no Black footballers in the England team, barely one or two in the cricket team. But it became clear in those ten years that this is becoming a permanent home for those West Indians of that older generation — because they are beginning to witness their children making inroads into society. As you heard Oscar [James — who plays Earl] saying on the set, watching the young Black crew, they've been able to witness in their lifetimes changes that are visible and tangible.³⁸⁰

Il paraissait important de transmettre le message que même si la douleur de la perte fait partie de leur histoire, les Noirs britanniques sont loin de s'être échoués en Grande-Bretagne: ils ont fait le choix d'y rester.

Alors que dans le roman, Leila décide de revenir vers la routine stricte et rassurante de l'île : 'stern predictability', 'safety' (203), Caryl Phillips a par la suite choisi de lui faire diffuser le message selon lequel les Noirs britanniques sont chez eux en Grande-Bretagne :

Whatever troubles I've had in England, and I've had plenty, England could never take you away from me. Maybe when you have children of your own, you'll understand what I mean when I say you're the reason I survived. To take you back would have been to take you back to what? This England is your home, and as long as it is your home, it is my home too.³⁸¹

Cette approche du film aide à comprendre le roman: Leila retourne bien sur son île, et ce seront ses enfants qui de nouveau tenteront d'élucider ce mystère que le monde européen reste à ses yeux. Ce retour vers les Caraïbes, qui, dans une certaine mesure peut-être lu comme étant halluciné, sera l'objet d'un autre roman de Caryl Phillips: *A State of Independence* (1986).

Le film, tout comme le roman, s'ouvre sur une partie nommée : « The End ». Le départ marque bien la fin d'une période de la vie, une rupture, mais le film souligne les stratégies performatives au service du programme mis en oeuvre lors de la production du film. Le roman est un hommage, le film également, mais il est aussi on l'a vu, un outil didactique adressé à la société et au service de la communauté caribéenne. Les conditions de tournage soulignent l'application du précepte qui a présidé à l'écriture du scénario: il s'agit d'inclure des Anglo-Caribéens dans toutes les étapes de l'élaboration du film. Caryl Phillips indique également à Anna Sethi qu'il a conscience du retour d'éléments dans son écriture : « "To understand where you are now you have to understand the back story", he explains. "I've been

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

³⁸¹ *The Final Passage*. Réal. Peter Hall. Channel 4, July 1996. Deux films de 90 mn.

playing with the idea of what constitutes the end and the beginning, how things keep coming back round, since my very first novel, *The Final Passage* ». ³⁸² Nous pouvons ainsi citer le trope de la neige, celui des couples mixtes, la réflexion sur la différence qu'opère le regard posé sur les choses en fonction de la couleur de peau de l'observateur, la persistance et la nécessité de la « double conscience ».

En conclusion, au niveau formel, on peut remarquer que le roman joue principalement avec le temps, et détruit le sentiment de linéarité : ainsi la première partie « The End » qui ouvre le roman, et retrace la dernière journée sur l'île avant le départ, avec Millie et Leila, commence là où la partie « Home » s'achève, c'est dire sur le port. La partie « England » permet de revenir sur les quatre mois passés en Grande-Bretagne, la détérioration des rapports avec Michael, et l'absence de dialogue véritable entre Leila et sa mère, et comprend la description des éléments qui poussent Leila à refuser le choix d'Arthur comme partenaire amoureux, et donc le choix de l'île. Cette partie est au centre du roman. La quatrième partie : « The Passage » commence donc où la première s'achève, c'est-à-dire à bord du bateau, mais nous sommes déjà à trois semaines du départ. Le passage ne concerne donc pas simplement la traversée, mais toute l'initiation à la vie en Grande-Bretagne, dramatique, qui verra le mariage de Leila sombrer en même temps que son emprise sur le monde qui l'entoure.

Si l'on veut replacer ce déplacement dans une histoire à rebours, le passage serait l'envers du Middle Passage, et l'expérience de la vie londonienne, son « seasoning », sa période d'acclimatation qui se révèle un échec. La dernière partie « Winter », est celle où Leila semble pâlir jusqu'à se fondre dans son environnement, et disparaître, son souhait étant de retourner vers son île. Ce travail sur la forme, ce morcellement du temps qui évoque le chaos des parcours ménage cependant pour le lecteur des repères qui lui permettent de reconstruire la linéarité des événements.

Il y a ainsi des effets de boucle : la même phrase peut être reprise d'une partie à l'autre afin de permettre le repérage dans le temps et le lien entre les parties. On peut ainsi lire page 13, alors que la première partie s'achève : « Leila paused. She was perspiring like a canecutter », alors qu'elle s'affaire aux préparatifs du départ. Cette phrase est reprise, cette fois avec Millie pour focalisatrice : « Millie stopped and looked closely at Leila who was

³⁸² Anna Sethi, « Caryl Phillips : I prefer not to raise my head over the parapet », *The Independent*, Friday 22 May 2009. Accessible sur <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/caryl-phillips-i-prefer-not-to-raise-my-head-above-the-parapet-1688887.html>. Consulté le 10 mars 2016.

perspiring like a cane-cutter. » (113). Il s'agit de la reprise de la même phrase, mais à la fin d'une partie qui vient expliquer les raisons du départ. Ces effets de boucle et de reprise permettent au lecteur de pallier la disruption de la linéarité, et d'apprécier les différences de focalisation dans la présentation des événements, des éléments concernant un événement apparaissant après-coup et venant lui donner une autre résonance.

Alors que les différentes oeuvres semblent se répondre en travaillant les mêmes tropes, des éléments sont mis en place à l'intérieur d'un texte qui permettent au lecteur un travail cognitif d'accrétion permettant de donner volume et résonance aux événements relatés. On ressent donc qu'un même événement est susceptible d'être modulé ou éclairé différemment lors d'une réminiscence. La diégèse acquiert ainsi une nouvelle profondeur. Phillips explique ainsi cette stratégie de la circularité :

Everybody in life likes to think that they are moving along a path which is taking them away from and towards something; away from ignorance and towards experience," explains Phillips, but "There are these crossroads in life where you must encounter the past and realize it's not necessarily a straight line but circular. Things that you thought you've left behind can come back and haunt you." Indeed, as his characters try to escape, they realize that they have "got a noose around the ankle and are making very small, circular peregrinations."³⁸³

Il y a bien la dimension de circularité, du retour vers le même, mais comme expliqué plus haut (chapitre 2), il s'agit d'un même, enrichi d'autres points de vue.

III - 3 - A STATE OF INDEPENDENCE (1986) : l'Europe comme hallucination

En 1984, l'année où est créée la pièce *The Shelter*, qui établit, nous l'avons vu, un parallèle entre deux couples mixtes qui sont montrés à deux siècles de distance mais toujours déchirés sur le plan des relations interraciales, l'un vivant alors que l'esclavage bat son plein, et l'autre relevant des années Windrush, celles de l'arrivée des Caribéens britanniques, après-guerre, Caryl Phillips suit les cérémonies d'indépendance de St Kitts and Nevis, son île natale, pour la BBC. S'ensuivent les deux premiers romans: *The Final Passage* (1985) et *A*

³⁸³ Anna Sethi, « Caryl Phillips : I prefer not to raise my head over the parapet », *The Independent*, Friday 22 May 2009. Accessible sur <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/caryl-phillips-i-prefer-not-to-raise-my-head-above-the-parapet-1688887.html>. Consulté le 10 mars 2016.

State Of Independence (1986). On peut voir dans ce second roman la mise en oeuvre du projet de retour ébauché par Leila, dans *The Final Passage*, mais également organisé par Albert dans *Where There Is Darkness* (1983) avant qu'il ne soit gagné par la confusion mentale. Cependant, nous avons également assisté au retour d'Alvin, dans *Strange Fruit* (1981), membre de la seconde génération d'Anglo-Caribéens, après sa découverte qu'il n'avait plus sa place sur son île natale, et qu'il était perçu comme un étranger, comme le fruit de cette trahison qu'avait été le départ de sa mère pour les Caraïbes.

III - 3 - 1 - Histoire / histoires

Le programme de *A State Of Independence* (1986) est donc l'exploration de la possibilité du retour dans une île qui s'émancipe du pouvoir colonial encore bien présent dans *The Final Passage* comme le confirme Caryl Phillips à Kay Saunders : « As it happens they were both linked by the notion of colonialism, simply because I don't think it is really possible to address the Caribbean in any literary way without touching upon colonialism. Colonialism sustained Caribbean history for 250 to 300 years. »³⁸⁴ L'atmosphère est nettement plus pacifiée, alors que Francis Bertram, après une vingtaine d'années en Europe, et son île natale, qui se prépare à l'indépendance, se sont transformés. Ce roman relate comment le protagoniste principal, qui a perdu ses illusions européennes, alors qu'il était promis à un brillant avenir après son succès à un concours de fin d'études au lycée, revient vers son île pour découvrir que sa mère qu'il a délaissée, est souffrante, n'éprouve que ressentiment à son égard et, plus tragiquement, que son frère n'est plus. La culpabilité et la tristesse sont donc ce qui domine dans l'esprit de Bertram qui se retrouve avoir abandonné sa famille, son amie de coeur, et son pays.

Sa traversée vers l'Angleterre l'a rendu si étranger à son pays qu'il craint qu'on ne le prenne pour un touriste. Le chauffeur de taxi qui le conduit vers le village où il est né lui conseille d'ailleurs de faire le voyage mental inverse :

I know why you're trying to rush me, but remember you're back home now and things do move differently here. I'm often picking up fellars who been living in England and America and all them places, and they come back here like we must adjust to their pace rather they who must remember just who it is they dealing with once they reach back. (17)

³⁸⁴Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.3.

« Reaching back » est l'expression utilisée pour le retour, l'établissement d'une nouvelle passerelle entre l'exilé et son pays natal.

On peut considérer que c'est là un second et véritable passage final, si l'on considère l'émigration d'après-guerre comme un nouveau déracinement sous la contrainte, économique cette-fois-ci. Francis Bertram est un homme qui en vient lentement à porter le deuil d'un passé qu'il a perdu. Son frère mort représente à la fois la vie qu'il a refusé de mener et tous ceux qu'il a abandonnés. Paradoxalement, pour lui, le retour est plus difficile que le départ car il est compris et évalué comme une nouvelle fuite, due cette fois, à la réalisation de son échec en Grande-Bretagne : "So that's what England teach you? That you must come home with some pounds and set up a business separate from the white man?" (51) Inversement, la corruption endémique de ceux qui ont réussi est également critiquée :

... and our finest minds, the lawyers, the doctors, the odd businessman, who all been overseas to study and come back, are so bored with how easy it is to make money off the back of the people that they getting drink for kicks and betting on who can lap up the most sewage water from the gutter. (63)

Bien qu'armés pour agir, ces membres de professions libérales au pouvoir social, économique ou politique certain, sont aussi inefficaces, et sans doute plus néfastes pour l'île que leurs compatriotes qui n'ont pas réussi en Europe, puisqu'ils saignent l'île comme d'autres - les colonisateurs - l'ont fait avant eux au lieu d'améliorer le sort de la population. La polarisation dans le nouveau rapport de force qui s'est établi après-guerre, n'est plus le centre du Commonwealth.

Les canaux économiques ne sont plus soutenus par l'infrastructure de l'ancien Empire : la réponse est d'en appeler aux Etats-Unis, le puissant voisin : « the powerful country to the north »³⁸⁵ selon l'expression utilisée dans *Dancing In The Dark*, et préfère vendre des voitures japonaises exportés des Etats-Unis, la Grande-Bretagne étant trop éloignée. La rationalité économique efface les vestiges de l'Empire. Son ami d'enfance, Jackson Clayton, qui est entre-temps devenu Ministre d'Etat, s'affaire d'ailleurs à échanger l'allégeance à la Grande-Bretagne contre une reconnaissance des Etats-unis comme puissance protectrice : « Well, what you must realize is that we living State-side now. We living under the eagle (...) » (112) Cette vente au meilleur offrant n'est certainement pas prévue pour le

³⁸⁵ Caryl Phillips, *Dancing in the Dark*, London: Secker and Warburg, 2005, p. 83.

bénéfice des plus modestes des îliens puisque tous s'attendent au chaos résultant de cette mêlée, l'avantage de cette situation ayant le mérite de rendre plus visible les luttes d'influences.

Ceux qui sont restés au pays pensent que les « returnees » qui veulent se rapprocher de leur île natale ont été déformés par leur passage en Europe (136). Les « revenants » sont devenus autres, semblables en cela aux Africains-Américains qui espèrent une reconnaissance fraternelle lors de leur retour en Afrique, et qui ne rencontrent qu'incompréhension. Il apparaît que le rêve d'un Arthur mentionné dans *The Final Passage* (1985), le rêve d'hommes debout prêts à oeuvrer pour leur île dans un esprit de progrès, s'est délité sous la pression du réel, et ne consiste plus qu'à rejeter un Empire pour un autre, comme en un geste désespéré, par manque de foi et par appât du gain comme le confirme Caryl Phillips à Kay Saunders : « This generation's political leaders in the Caribbean today are like the first or second generation leaders they had in Africa. Basically, collaborators to some extent with the colonial master. They are getting what they can out of it. They want to have what the people who ruled before them had and they want it *now*. »³⁸⁶

D'un point de vue formel, le roman est écrit d'une traite et suit avec la même minutie le retour de Francis aux Caraïbes que le départ de Leila en Grande-Bretagne. L'on n'y perçoit pas de signe d'expérimentation structurelle, si ce n'est que l'ouvrage n'est pas découpé en chapitres, ou en parties. Pour poursuivre la comparaison avec *The Final Passage* ce roman pourrait s'intituler « Home 2 : the beginning », c'est-à-dire constituer le chapitre de l'expérience de la vie de retour sur l'île, après ces épreuves par lesquelles Francis Bertram est d'ailleurs passé qui sont le passage « The Passage » , l'expérience de la vie en Angleterre : « England » et l'hivernage « Winter ».

Les quatre citations placées en exergue de ce roman poursuivent l'acte performatif que représente l'écriture de Caryl Phillips. En effet, ce moment d'histoire que représente le passage à l'indépendance, est le coeur de l'ouvrage. Il s'agit d'anticiper sur l'état d'indépendance induit par ce passage à la pleine autonomie et d'en témoigner, littérairement. En effet, la préoccupation de l'histoire, et de l'ancrage des îles dans la futureté, est montrée comme travaillant des penseurs caribéens tels que Marcus Garvey, Jamaïcain établi aux Etats-Unis, et qui dès 1937, encourage les habitants de Saint Kitts à s'inscrire dans l'histoire, avec

³⁸⁶Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.9.

une métaphore marine, celle de la méduse, qui ne peut que résonner parfaitement à leur oreille: « It is only a jellyfish that comes into the world and passes off without anybody knowing it was there ... » (7). Cette phrase est le pendant post-colonial des vers de T.S. Eliot placés en exergue de *The Final Passage* (1985) : « A people without history/ Is not redeemed from time » discutés plus haut. Marcus Garvey encourage les îliens à faire l'Histoire, en ne perdant pas leur part de rêve : « make St Kitts your garden of Eden », en se révélant grands à eux-mêmes afin de façonner une île à leur image.

Les deux extraits suivants montrent l'histoire en marche, façon calypso, puisqu'il s'agit d'invectives que se lancent les leaders des deux partis opposés de l'île à l'orée de l'indépendance, et qui semblent relever davantage d'une atmosphère de carnaval. Vision du leader de l'opposition travailliste par le journal conservateur *The Democrat* en 1982 : « He was so knocked out with liquor that he vomited like a whale, urinated like a dog, exposed himself like a jackass, and wallowed in his muck like a pig. » (7). Les journalistes de l'opposition ne sont pas en reste puisque l'auteur souligne qu'il s'agit d'un portrait du gouvernement en place une semaine avant les élections générales de 1984, soit l'année de l'indépendance: « Six more days for the first ever jackass Prime Minister in the world, for scavenger Powell, for rubbernose Morris and for the rest of that corrupt gang of vampires who have been sucking the life-blood of the people of St Kitts for the past four and a half years. » (7) C'est un discours politique créolisé, qui pour toucher la population à la manière des calypsoniens, souvent plus élégants et fins, aborde le monde de la politique sous l'angle du conte populaire.

Le caractère imagé du discours, et son oralité revendiquée rappelle la confrontation politique entre Fleury et Maxwell dans *Island In The Sun* qui se déroule également sur fond de carnaval. Dans ces conditions, c'est avec humour que Caryl Phillips inscrit un extrait de son propre roman en exergue, apportant ainsi sa pierre littéraire au débat politique sur l'indépendance: « Well, what you must realize is that we living State-side now. We living under the eagle and maybe you don't think that is so good but your England never do us a damn thing except take, take, take. » The Hon. Minister Jackson Clayton » (7) La déclaration du ministre Jackson Clayton, ancien ami de Francis Bertram, ne dépareille pas, au final, lorsqu'on on la rapproche d'extraits véritables du débat politique cités auparavant. Le pastiche du discours politique, et de l'oralité caribéenne avec le rythme final des monosyllabes

répétées: « take, take, take », place le roman, de façon ludique, dans le débat historique, et éclaire le tropisme caribéen vers les Etats-Unis.

Le point de vue de Caryl Philips donne cependant une toute autre portée à ce jour historique. Pour lui, l'histoire de St Kitts est un miroir de celle de l'Empire :

However, it was also a very important moment in British history. But if you asked most people in Britain, they wouldn't recognize it as such. They wouldn't generally know that in January 1624, Thomas Warner set foot here and founded the first British colony. St Kitts was the model for all that followed in terms of the colonizing process, and in this sense it's the mother country of the British Empire. St Kitts becoming independent did mark not only a new beginning for St Kitts, but is marked a point of closure for Britain too.³⁸⁷

Le roman est donc situé à un moment charnière pour l'île, et pour l'Empire britannique, car cette colonie en marque l'orée et la fin. Il est en lui-même un témoignage quasi-historique de la fin de cette ère puisque, Caryl Phillips le souligne, les événements qu'il décrit sont tous inspirés de la réalité de ce jour, au point de le mettre en froid avec des personnalités politiques:

First, *A State of Independence* is based on absolute historical veracity to the point of being dodgy in terms of my relationship with the government of the country I come from [St. Kitts]. I was there. I saw it. I witnessed the event. It did rain at precisely the moment when the flag was hoisted. Everything is almost authentic and the minister is based on a real person. If I had not been there, I would have had to do some research.³⁸⁸

Encore ici, l'intention est de changer le point de vue sur les événements par un retour sur l'histoire. Caryl Phillips souligne également à quel point fiction et enquête sur le terrain sont mêlés par l'usage des mots : « authentic » ou « I was there. I saw it. I witnessed the event. » Il s'agit bien d'entraîner le lecteur, par la fiction, à une autre vision, une autre lecture du réel, ce qui vient brouiller la limite entre fiction et investigation. Evoquant devant Charles Wilkin la lecture de W. G. Sebald, il indique cet intérêt pour cette écriture mixte :

He surprised me because he articulated something which I feel increasingly not only in my own writing, but as a reflection of where I think we're drifting as readers and writers in the early twenty-first century. This is the collapse of the difference between fiction and nonfiction. Sebald seemed to articulate that confusion around fiction and nonfiction and find a form that synthesized the two.³⁸⁹

³⁸⁷ Charles Wilkin, « Interview with Caryl Phillips », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.123.

³⁸⁸ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.4.

³⁸⁹ Kevin Rabalais, « Degrees of Damage: An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, p. 174.

Ainsi, comme dans *The Final Passage*, on perçoit une intention à la fois didactique et commémorative. Il s'agit bien de pallier aux amnésies de l'Histoire par la fiction en éclairant des moments clés. On peut reprendre ici le commentaire de Louis James repris par Bénédicte Ledent, concernant *The Final Passage* : « The novel is something of a landmark. (...) This too, marks a 'coming into consciousness' of important areas of history. »³⁹⁰ Le roman est un acte de soulèvement du passage de l'ère impériale, à l'ère militaro-industrielle, si l'on reprend les divisions qu'opère Nicholas Mirzoeff dans son analyse des moyens de contrôles de l'individu par la visualité, autorité qui confisque l'autonomie du regard pour mieux imposer le sien.³⁹¹ Ainsi Bertram compte travailler sa vision de l'île, y agir de concert avec ceux qui comme son nouvel ami, Lonnie, le fils de Denton, son père par procuration, possèdent une vision indépendante de celle qui consiste à perpétuer le système de dépendance en se satisfaisant du remplacement de la sujétion à l'Empire britannique par la sujétion au colonialisme postmoderne. Le premier acte, le jour même de l'indépendance, de cet empire technologique est l'encerclement de l'île par un réseau câblé américain, acte sur lequel se clôt le roman. Nul besoin de présence militaire, ou administrative, la domination des esprits s'opère dorénavant par les canaux médiatiques, l'image, le scopique, tenant lieu de discours :

He saw a man who, at this time of the morning and considering what was happening in Baytown, appeared unreal. The man was threading wires from telegraph pole to telegraph pole, as though trying to stitch together the island's villages with one huge loop. The Bertram remembered. That evening the people would receive their first cable television pictures, live and direct from the United States. Bertram waved courteously to the man and turned away. Then he spat. He ground the spittle into the Tarmac with the tip of his shoe. And then he walked on and wondered if later this same day he should ask Mrs Sutton how he might help his mother. (158)

Ce que Bertram marque de son pied est sans doute le refus de la prise de contrôle de l'île : les routes ont en effet été refaites pour célébrer l'indépendance, mais le Tarmac, qui est également le nom donné aux pistes d'aéroport, suggère, comme les lignes de cables, les nouveaux réseaux de contrôle.

La première image donnée de Bertram est d'ailleurs celle d'un homme empêché de voir : en effet, une passagère européenne endormie repliée sur son fauteuil, lui interdit la vue de l'île à son arrivée (9). Il se sent soulagé de voir que sa voisine est armée d'un guide, et ne pourra lui en remontrer sur sa connaissance de l'île : « a regular visitor who might have taken on herself to educate him about his own country » (9) En effet, le contrôle de l'île peut

³⁹⁰ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 24.

³⁹¹ Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3 (Spring 2011), 473-496, p. 480.

également se faire sous forme d'appropriation culturelle, et Francis Bertram se sent inquiet: « worrisome », illégitime : « the feelings of guilt that lay inside him », et peu apte à revendiquer son appartenance: « Her flouting of regional knowledge made him feel a little easier at the end of what had been a worrisome flight. » (9) Il ne lui est pas donné de la voir puisque l'on nous rappelle que Bertram en vingt années d'absence n'a que très peu écrit.

Il n'a aucune connaissance de ce qui s'est passé sur l'île. Cette méconnaissance le place sous le coup du syndrome d'anxiété d'appartenance: « the anxiety of belonging », thème du chapitre final de « *A New World Order* » publié en 2011, et qui a pour titre « The High Anxiety of Belonging »³⁹², ayant quitté la Grande Bretagne pour retrouver son pays natal dont il craint de ne plus faire partie. Ceci souligne que les déplacements forcés ou dits volontaires réactivent le besoin d'être relié à un ensemble, d'appartenir, ce besoin qui, selon certains penseurs tels Simone Weil, est plus un droit fondamental que l'on ne peut chercher à aliéner :

L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie.³⁹³

A son arrivée, les traces du passé, l'inscription dans l'Histoire, sont visibles de haut et de loin. Ce sont d'ailleurs les mêmes artefacts qui hantent les personnages de *Island In The Sun* de Robert Rossen (1957): un moulin à sucre et les ruines d'une maison de maître sur une ancienne plantation. « And in a clearing he saw the crumbling stones and the wild fern clusters of a disused sugar mill and broken-down Great House. » (10) Les apparences sont cependant trompeuses, car l'ordonnement que l'on observe d'avion, se révèle un chaos une fois au sol.

A la fin du roman, Bertram note de nouveau la présence de ces moulins à sucre en ruines qui n'ont pas encore atteint le statut d'artefact :

³⁹² Caryl Phillips, « The High Anxiety of Belonging » in *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002, p. 303.

³⁹³ Simone Weil, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris: Éditions Gallimard, 1949, p. 36.

He contemplated the abandoned and crumbling sugar mills, modest, almost discreet reminders of a troubled and bloody history. Unsure of what they represented, nobody had ever bothered to demolish them. Instead, they had been content to see them either collapse into disrepair, or be converted into centrepieces for hotel complexes. Bertram rambled past these historical ruins, and then he pressed on purposefully. (157)

Comme Caryl phillips le notera également à propos des forts négriers ghanéens, dans *The Atlantic Sound* (2000), la gestion des lieux marquants de l'esclavage témoigne généralement de la non-reconnaissance de l'ampleur du trauma que représente cet épisode historique.

Sur cette île comme en Afrique, où certains forts sont laissées à l'abandon, alors que d'autres deviennent des hauts-lieux touristiques, provoquant parfois l'ire de certains touristes lorsque les lieux de détention d'esclaves sont aménagés en restaurants ou en boutique-souvenir, on hésite entre abandon ou exploitation commerciale sans que l'histoire : « troublée et sanglante », ne vienne se manifester à la conscience collective. Caryl Phillips note que les lieux marqués par l'esclavage peuvent être transformés dans un esprit tropical-chic, et faire d'un lieu de douleur incommensurable un élément décoratif central pour ensemble hôtelier. On peut rappeler que lorsque des boeufs, ou des chevaux n'étaient pas utilisés, c'étaient des esclaves qui tournaient la roue pour presser la cane, au risque de s'estropier, sous la menace, dans une chaleur extrême, et à une cadence infernale.

Bertram se rend compte que sa perspective et celle des îliens n'est plus la même. Alors qu'en Grande Bretagne, le modèle de Ford que possède le taxi est dépassé, Bertram remarque que son propriétaire en est très fier : « (...) made Bertram aware that in this society, such a car was still a symbol of some status. » (15) Bertram va donc devoir réapprendre et son île, et la façon de s'y comporter. Il reçoit un premier avertissement du chauffeur de taxi qui lui demande de changer de perspective. (17) Le taxi souligne en effet que ce sont les îliens qui décident de leur propre rythme, et que c'est à ceux qui reviennent au pays de s'adapter à l'existant. Il doit donc suivre une réadaptation, ce que lui prodigue le chauffeur: « I'm just trying to help straighten you out. »(17)

Tout a changé, jusqu'aux routines d'interaction sociale. Lors de sa première rencontre avec Patsy, de retour sur l'île, il choisit de ne pas sauter au-dessus de la barrière puis de l'appeler, comme il l'aurait fait auparavant : « Too much had happened between the two of them to get English on her now. » et « But he could not decide whether or not to shout a third time, feeling that his important manners might be annoying the neighbours. However, a decision proved unnecessary for that moment she opened the door. » (91) Il a été désacculturé

par son séjour en Grande-Bretagne et cette note est une observation fine de l'effet de l'émigration : les comportements changent inévitablement, et il n'est pas surprenant que ceux qui retournent au pays soient perçus comme autres par leur propres compatriotes.

En ces temps nouveaux, il faut choisir son camp, et Bertram constate que les moindres phrases sont évaluées politiquement: « 'People seem just as poor as they always been,' said Bertram. The man looked at him but said nothing, as though unsure whether his passenger spoke from embarrassment or disappointment. » (19) L'embarras le placerait du côté de ceux qui se satisfont du status-quo, alors que la déception donnerait à penser qu'il espère encore un renouveau de la société sur des bases plus solidaires. Bertram ne se dévoile pas : « Bertram caught the driver's look, but quickly turned away. » (19)

A son arrivée, deux enfants le suivent et mendient. Il est perçu comme étant un touriste, un étranger et il se surprend à entrer dans ce scénario : « unsure as to why he was doing so, he gave the two boys ten pence each. » (26) Alors que son dessein est de retrouver son foyer, il apparaît comme le visiteur étranger, et accepte tacitement ce rôle. Le lendemain de son arrivée, et en revoyant les deux jeunes garçons, il ressent de la culpabilité: il a donc bien joué aux touristes, il a bien endossé le rôle d'étranger dans son propre pays : « He felt uneasy, and wished that they had become angry or accused him of deception or something. » (53) Bertram avançait donc sous un « masque blanc » et le regrette à présent. Il est cependant heureux d'être revenu chez lui. Bertram est foncièrement un être partagé: à l'annonce de sa réussite au concours lui offrant une bourse d'études à Londres, il est hésitant, et ne sait ce qu'il doit faire, étant plus agi par son destin qu'acteur. Il est jugé instable par son entourage : « Father Daniels, the English vicar, had seen to it that Bertram sat for the scholarship, even though nobody thought this restive boy could possibly succeed. » (28) et doute de lui même. Il est lus agi par les autres qu'acteurs de sa vie.

III - 3 - 2 - Des interdépendances indispensables

Bertram revient au pays armé d'un discours séparatiste: « The only way the black man is going to progress in the world is to set up his own shops and his own business independent of the white man . » (51) Sa mère lui répond d'un ton acerbe, que le boutiquier du coin de l'allée n'a jamais travaillé pour un Blanc, sans représenter pour autant le progrès, et lui fait remarquer avec mépris — open contempt » (50) — qu'il ne revient avec aucun diplôme. De

même, elle répond étrangement à ses questions sur son frère qui avait appris avec tristesse la nouvelle de sa réussite et de son départ annoncé. Il ne parvient pas à lire complètement ce message quasi biblique de sa mère qui, si l'on en fait une lecture postcoloniale, semble contenir un reproche larvé :

30 Then I was by him, *as one brought up with him*: and I was daily *his* delight, rejoicing always before him;
31 Rejoicing in the habitable part of his earth; and my delights *were* with the sons of men.
32 Now therefore hearken unto me, O ye children: for blessed *are they that keep my ways*.
33 Hear instruction, and be wise, and refuse it not.
34 Blessed *is* the man that heareth me, watching daily at my gates, waiting at the posts of my doors.³⁹⁴

Bertram a bien quitté la partie habitable du monde: « the habitable part of his earth », les Caraïbes, et a oublié les coutumes de son pays : « blessed *are they that keep my ways* ». Contrairement à son frère, il n'a pas veillé près de la demeure familiale: « Blessed *is* the man that heareth me, watching daily at my gates, waiting at the posts of my doors. »³⁹⁵ mais a déserté les siens pour se rendre dans un lieu « inhabitable ». On peut également voir de la cruauté vengeresse dans le fait que la mère de Bertram ne lui annonce par le décès de son frère et le condamne donc à s'adresser à ses anciennes connaissances sans savoir que son frère n'est plus, éclairant aux yeux de tous l'abandon dans lequel il avait laissé sa famille.

L'histoire est de nouveau convoquée lorsque Bertram arrive à Baytown, la bourgade la plus proche. La ville est donc toujours segmentée en trois parties distinctes qui renvoient au pouvoir politico-économique de ses habitants: les zones occupées par ceux qui autrefois étaient des planteurs propriétaires d'esclaves; celles dédiées aux commerçants et à l'administration; puis finalement les bidonvilles où s'entassaient les descendants d'esclaves. (57) Ce découpage historico-économique de l'espace est donc témoin de l'histoire de l'île et de son immobilisme.

Une conversation avec sa mère lui apprend qu'il n'a pas trahi que les deux garçonnetts. Il apprend la mort de son jeune frère et l'abandon dans lequel ce dernier et sa mère ont été laissés. Un retour en arrière nous apprend que Bertram a déjà failli à son frère en ne réussissant pas à porter son questionnement: sachant que le père qu'ils n'ont jamais vu est à l'hôpital, Bertram ne parvient pas à le rencontrer avec son frère, ni à questionner leur mère

³⁹⁴ « Proverbs, 8 », *The Bible, King James's Version*. Disponible sur <http://biblehub.com/kjv/proverbs/8.htm>. Consulté le 3 août 2015.

³⁹⁵ *Ibid.*

avant son décès. Après sa disparition, il n'annonce ni son décès ni son enterrement à son frère, et devient ainsi complice du secret organisé par sa mère. Dominic se vit donc comme un être incomplet, et nous savons que les histoires personnelles fragmentaires sont une source d'échec pour les personnages dans les écrits de Caryl Phillips. Son départ pour la Grande Bretagne se révèle être une autre désertion, d'autant plus cruelle que les souffrances qu'il a causées ne peuvent pas être contrebalancées par la réussite de son projet. Sa vie en Grande Bretagne semble avoir été une parenthèse spatio-temporelle de vingt ans au cours de laquelle rien d'important à ses yeux n'a été accompli. Il a été comme englouti par la métropole. La Grande-Bretagne est donc un lieu où l'on perd ses repères temporels, et qui ensorcelle, telle l'île où Circé retient captifs Ulysse, et ses compagnons relégués au rang d'animaux.

Bertram ne semble pas comprendre le tragique de la situation, car en disant : « I think I'm the same fellar » (85), il pense sans doute être reçu sans acrimonie, et pardonné de ses errances, comme le fils prodigue. Sa mère ne le pense pas ainsi qui refuse de lui parler davantage, ses explications la contrariant. « I really can't be bothered to know, and I don't want you back here, Bertram, I really don't want you in my house for you done shame me enough and I can't take no more. » (85) Si l'on compare Bertram et Vivien dans *Strange Fruit* (1981) on peut penser que, devant le vide de sa vie en Grande Bretagne, seule l'illusion d'un accueil inconditionnel due paradoxalement à une absence de contact avec son île natale a permis à Bertram de s'imaginer renaître une seconde fois en Grande Bretagne. Vivien ayant brûlé tous les ponts avec les Caraïbes, ne peut s'imaginer un tel retour, et devant les épreuves rencontrées et l'échec annoncé de ses fils qui se déchirent, décide de mettre fin à ses jours.

Le retour n'est donc pas de droit, et Bertram sait qu'il devra se battre pour sa seconde chance (86), mais reste très ambivalent sur la nature de l'accueil qu'il reçoit (119), ne sachant quelle posture adopter. Comme dans *Strange Fruit* (1981), les difficultés socio-économiques de la famille de Bertram Francis sont alourdies par le poids du silence de la mère quand au père de ses enfants. Dans *A State of Independence* (1986) la mère va jusqu'à ne pas donner le prénom de leur père aux enfants. C'est Dominic, le plus jeune des deux frères qui ressent le plus ce besoin d'ancrage, ce sentiment d'insécurité, qui pousse son grand-frère à l'accompagner à l'hôpital où se trouve son père. : « The tone of desperation that had crept into Dominic's voice frightened Bertram » (70). C'est devant l'employé chargé de les orienter qu'ils se rendent compte de leur absence totale de connaissance sur leur père:

« You don't know your own father's name? Bertram looked back at the man. «Well, what does your mother call him? » The man placed the folder on his knees. Again Bertram turned to Dominic, who was obviously going to be no help in the situation. « She calls him Father, » said Bertram. He knew that this could not be right, but it was the best he could think of at the moment. « Look, fellars, I can't see no Mr Francis on file so just tell me which one of you does favor your father's looks and I'll see what I can do for you. » There was a long pause in which Bertram said nothing, and the man's head began to snap forward with even greater elasticity. « Well, come on », said the man, « one of you must favour him ». [...] Bertram knew he need say no more for his brother's eyes were full of tears which were ready to spill out » (73)

Cette insistance sur le secret gardé par la mère sans que la question de la réaction des enfants ne se pose semble établir une continuité avec la période de l'esclavage durant laquelle les familles étaient souvent systématiquement divisées par les ventes, et où certains esclaves étaient sciemment utilisés comme étalons par les maîtres pour des raisons basement mercantiles, et donc déresponsabilisés. Les enfants générés par les maîtres restaient également sans nom.

Les deux frères, qui n'ont pas réussi à rencontrer leur père, n'osent ainsi pas questionner leur mère qui insiste pour rompre totalement avec le père de ses enfants après sa désertion (74). Les efforts de Bertram restent également vains (75). La mère se montre particulièrement sardonique et cruelle lorsqu'elle apprend à son aîné que son père va se rendre effectivement à Sandy Bay, pour ensuite ajouter dans le même élan que ce sera pour y être ensuite enterré, ce qui choque son fils à deux reprises: « Bertram felt a shock pass through his body, as though someone had struck him. (...) », « Again Bertram felt a shock, but this time he knew he would feel the effects of it for much longer. » (76) La mère de Bertram se montre particulièrement insensible au ressenti de son plus jeune fils lorsqu'elle refuse qu'il assiste aux funérailles de son père.(77) La réaction de Bertram est soulignée lors de l'enterrement : « For the first time all morning Bertram felt upset, and tears welled in his eyes at the thought of never knowing what his father looked like. » (77)

L'on apprendra par la suite que la mère de Bertram est l'une des causes de la fin tragique de son fils, mort d'un accident de voiture, car elle le chasse de la maison pour marquer sa désapprobation quant à ses liaisons avec des femmes mariées, et un alcoolisme naissant. Dominic, qui rappelle en cela Michael dans *The Final Passage* (1985) est montré comme un enfant souffrant très jeune d'abandonnique, surinvestissement son frère dans un rôle de père et s'enfermant dans une vie all right lorsqu'il se retrouve seul et connaît le même sort que le père disparu de *Strange Fruit* (1981) : sa carrière dans le cricket ne connaît pas le

développement espéré. Il est en effet écarté de l'équipe de cricket en raisons de son problème d'alcoolisme et de sa vie privée agitée. (67)

On devine que Jackson Clayton n'a rien fait pour l'appuyer, et la mère de Bertram semble indiquer qu'elle le tient en piètre estime et le met en garde par une image sanglante : « As for him he did spoil. First his personality begin to crack up, then bleed, and when his first success arrive he just start to spurt blood on anyone who comes near him. He's no good now. » (84) Il semble avoir été transformé par sa carrière politique, comme éviscéré, et ne s'appartient plus. C'est un homme d'affaire et un politicien qui n'insuffle que peu d'élan aux gens qui l'entourent. Ainsi, le discours de lancement de la construction d'un local industriel vient s'opposer au précepte de Marcus Garvey cité en exergue en début de roman : « Your country cannot be greater than yourself. » (7) car Jackson Clayton offre ironiquement une dystopie comme horizon : « This is not a Utopia. We cannot aim any lower. » (107) Si l'intention est de rassurer la population sur le réalisme du discours politique, discours d'ailleurs prononcé par un prêtre, cette phrase ne peut qu'inquiéter par sa rouerie, et son manque de vision. Jackson Clayton va vite se révéler l'ennemi de Bertram.

Amoureux éconduit de Patsy à qui il a proposé le mariage, il a mal vécu le succès scolaire de Bertram qui lui a ravi la vedette également sur ce plan. Bertram l'ayant également oublié, comme il avait oublié sa famille, il regarde désormais Bertram de haut, et le ton monte entre les anciens amis : « You think you, a little raggedy-arse boy who leave all this time ago, really carrying any swing round here? » (113), et une phrase tirée de *The Final Passage* (1985) vient résonner dans le roman : « (...) the West Indies is a dangerous place to be a failure. » (42) Le pouvoir se montre d'une grande brutalité et sans recours aux Caraïbes, les opportunités économiques étant rares. Il a été cependant été attribué à Jackson Clayton pas moins de cinq portefeuilles ministériels mais son dépliant politique suggère le clientélisme : « Keeps his promises » (109) et la condescendance envers ses concitoyens par des raccourcis antonomastiques : « Brought you the QE2, Brought you Pan-AM, Brought you Hollywood » (108), pour signifier une nouvelle escale du Queen Elizabeth 2 et des avions de la Pan-AM, et l'installation de la télévision par câble américaine (108), éléments mêlés à de réels efforts sociaux en faveur des travailleurs, et du développement économique de l'île. Il fait cependant comprendre à Bertram que le pouvoir qu'il détient sur cette petite île est absolu. (113, 137)

Bertram finit par marquer son indépendance, et à envisager un avenir fondé sur autre chose que du clientélisme(137) Comme Lonnie, Bertram n'est pas du côté de Jackson, ceci est perceptible lorsqu'il réfléchit à la pauvreté également inscrite dans le système :

But for people like Jackson, a wealthier Baytown probably indicated a healthier island, despite the fact that the vast majority of the masses still lived in country poverty, a poverty that as far as Bertram could discern would only increase as long as agricultural workers were patronized in soil-breaking ceremonies by politicians who were saving their money to buy yachts and even larger Japanese cars. (115)

Lonnie lui indique d'ailleurs avec ironie que Clayton se faisait appeler Jackson X, et affichait donc, à l'instar de Malcom X, une tendance révolutionnaire dans les années soixante: « 'You expecting Jackson to pass by here today?' asked Bertram. « You mean Jackson X? » Bertram looked puzzled. 'I hear that's what he used to call himself a couple of years in the late « sixties ». (132) Clayton Jackson suit donc le schéma de nombre de dirigeants révolutionnaires et a vécu une période gauchiste durant les années 60 pour rentrer ensuite dans le rang.

Clayton lui intime d'ailleurs l'ordre de partir : « England is where you belong now. Things have changed too much for you to have any chance of fitting back, so why don't you return to the place where you know how the things are? You coming on her like a fool, just dropping by Government House and so on. » (136) Bertram a en effet montré son peu de respect pour le protocole ministériel en se présentant sans rendez-vous, se faisant éconduire. Jackson lui nie toute légitimité à s'immiscer dans le monde économique de l'île où il représente même un danger:

You English West Indians should just come back here to retire and sit in the sun. Don't waste your time trying to get into the fabric of the society for you're made of the wrong material for the modern Caribbean. You all do think too fast and too crazy, like we should welcome you back as lost brothers. Well, you may be brothers alright, but you lost for true for you let the Englishman fuck up your head. (136)

En effet, la lecture de l'île qu'effectue le premier ministre est quelque peu renversée : « I have squatted three hundred and fifty years in another man's house, now that house is mine own. » (154) S'il utilise bien un temps qui relie le présent au passé pour faire acte d'historien, qui devient ce présent « augmenté » qu'utilise Caryl Phillips, évoqué plus haut, le sens de sa phrase donne à penser que les nouveaux citoyens s'approprient à occuper un lieu qui n'est pas le

leur. Il est paradoxal en effet que le premier ministre adopte le point de vue des colons dans ce discours d'accession à l'indépendance.

Cet homme politique ne semble pas prendre en compte le travail forcé, et les revenus prodigieux fournis par une population captive et torturée, dans le seul but d'assurer le bon ordonnancement de la maison. La maison n'est pas celle d'un autre, mais bien celle du peuple qui l'a faite exister tout en n'occupant qu'une position subalterne : « squatted ». (154) Dans l'hôtel où se trouvent les délégués invités aux célébrations de l'indépendance, Bertram remarque au bar qu'il est le seul Noir non employé des lieux.(124) L'île semble être dirigée hors-sol, par une structure dématérialisée.

Les dignitaires des autres îles sont vus comme des hommes politiques luttant pour leur survie, dans un climat politique instable, entourés de gardes du corps, (155) ou relevant du grotesque : la « Dame de fer des Caraïbes », dont on peut supposer qu'il s'agit de Eugenia Charles, Premier Ministre de la Dominique, perd ses dents : « As she turned, presumably to thank him, Bertram noticed that her upper plate dropped and kissed its partner. A simple pursing of the lips retrieved the situation. » (155) C'est un élément naturel — (...) someone punched a hole in the sky and everybody ran for cover as the rain broke through. (...) the dignitaries had now little choice but to mix with the ordinary people in this teeming confusion. » (154) — qui va rétablir une unité sociale temporaire, et non la politique.

Et il revient à Mrs Sutton, sa catéchiste d'antan, de lui indiquer son nouveau rôle, s'il tient à reprendre sa place sur l'île, et éviter que sa mère ne devienne dépendante de la charité des étrangers. Caryl Phillips laisse deviner que Bertram va parvenir à reformer une famille: il renoue avec son ancienne flamme, Patsy Archibald et soupçonne le fils de celle-ci, Livingstone, d'être le sien. Le seul indice de filiation donné par l'auteur est le caractère angulaire de sa morphologie qui ressemble à celle de Bertram. (29) Le nom donné par Caryl Phillips à l'enfant de Patsy et Bertram augure mal de l'indépendance de l'île, ce que confirme l'auteur à Kay Saunders : « It does suggest that there is a new beginning; whether that beginning is going to be correct or a whether the island is going through another kind of awful exploitative rebirth is anybody's guess. But... the clue is the name, « Livingstone. » I really don't think they are going anywhere. »³⁹⁶ Le nouveau missionnaire est tourné vers le nouvel empire : les Etats-Unis : « 'The West Indies is a dead place.' 'How do you mean dead?' 'I

³⁹⁶ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.8.

mean dead,' insisted the boy : 'Too small in size and too small in the head. I want to move on and up.' (103) Il rejoint ainsi le sentiment de Bertram qui ressent l'étroitesse du champ de réflexion en se penchant sur les éditions du *Worker's Spokesman* que Patsy lui confie;

Il ne semble pas gagné par le tropisme vers les Etats-Unis : « Their parochialism depressed him. Having read yet another story about corruption, this one involving the alleged theft of some fruit by a civil servant some thirty-two years ago, he threw them down. » (94) Bertram souhaite seulement se réinstaller dans un lieu qui signifie dorénavant plus à ses yeux qu'il n'en avait conscience avant son départ. Son nouvel ami est Lonnie, le fils du barman qui lui a servi de père par procuration : « He used to give me my first shots of dark rum, then bit by bit he weaned me on to the hard stuff, the Hammond. I taking rum like a man under his guidance. » (61). Les mots : « weaned » et « like a man » indiquent que cet homme l'a guidé dans un rite de passage à l'âge adulte.

Il a donc ainsi trouvé un frère de substitution, en la personne de Lonnie alors même que Jackson se révèle un ennemi : « Bertram turned from Lonnie who was now a friend and from the man of power who was now an enemy. » (137) Une autre image de l'indépendance est la comparaison des forces navales:

In the foreground were the British gunboats, freshly anchored and ready to fire their independence salute. To their left the smaller fishing-boats of the soon to be liberated populace. Their favourite was African crocodiles, which involves stripping fool naked, usually him, and then dangling them over the end of the pier. Bertram could not swim so this game would generally end in his tears. As he looked out to sea it disturbed him that these memories should invade his mind at this particular moment, so he scrambled to his feet and decided to take a walk. (138)

Le rapport de force est risible, navires de guerre britanniques contre bateaux de pêcheurs d'une population appelée à l'indépendance, à la libération — *to be liberated* ». L'ironie réside dans le fait que l'avènement à l'indépendance se fait sans heurts, car le changement d'allégeance est déjà effectué : Jackson Clayton, en soulignant ce qu'il apporte à la population — « Hollywood » et « Pan Am » (108) — indique le nom du nouvel ordre. Quant au nom de l'épisode de harcèlement, « African crocodile » semble être un rappel d'une forme de torture, durant l'esclavage, où les corps des esclaves étaient suspendus au-dessus de l'océan. Il est un rappel des rapports de force qui se déploient et se sont déployées sur l'île. Il sert également d'indice sur l'enfance de Bertram dont on apprend qu'il était harcelé par ses camarades.

D'ailleurs, alors qu'il vient de perdre la face devant Jackson, il se sent gêné du fait que ces événements reviennent à lui, réactivés par cette scène d'humiliation. Patsy révèle sa conception du temps et de l'histoire sur l'île — 'Well, I don't see why that can't just fall into the past now,' said Bertram. 'What is done is done.' 'You really feel so?' said Patsy. 'Nothing in this place ever truly falls into the past. It's all here in the present for we too small a country to have a past. » (142) — qui est le contrepied de celle qu'incarne Jackson Clayton, vieil ami de Bertram et ministre affairiste: «'What I mean is I have work to do, the work of history. We must keep our conversation to the point.'» (135) Jackson choisit de contribuer à l'histoire officielle, écrite dorénavant « state-side », alors que le nouvel ami de Bertram, Denton souligne que la population vit dans l'insécurité et que les biens culturels ne sont pas pensés comme dignes de protection: « You notice both the fire-station and the library burn down? » Bertram raised his eyebrows. « The fire-station? » « Yes, man, the fire-station burn down too. It make you wonder what kind of a place we living in. » (63)

La conception de l'histoire selon Bertram rejoint cependant ce que nous avons avancé sur l'effet d'accrétion que nous avons remarqué dans le travail de Caryl Phillips: le retour au même, avec une différence. On également comprendre également la phrase de Patsy comme une remarque sur le fait que l'histoire est un luxe que ne peuvent se permettre que ceux qui sont assez puissants pour exercer un contrôle sur leur devenir. L'histoire devient alors affaire de puissance : commémorative, interprétative, et justificatrice. Une façon de résister à la réécriture de soi, indique donc Patsy, est de garder les éléments dans un présent a-synchrone — It's all here in the present. — de façon à ne rien oublier. Cela éclaire la remarque du journaliste de France Culture cité plus haut qui s'étonnait de la prégnance de l'histoire de l'esclavage dans le discours politique contemporain.

Cela rend surtout plus lisible la densité du présent dans l'écriture de Caryl Phillips, dans cette phrase d'esclave tirée de *The Shelter* (1984) : « I am 200 years old and getting older »³⁹⁷. C'est un présent qui embrasse le passé et qui lui permet d'affleurer dans le présent, sans être jamais relégué, ce que nous avons remarqué dans le commentaire de *Island in The Sun*, ce qui explique le présent du trauma de l'esclavage dans les consciences collectives et l'épaisseur et la densité du présent chez Caryl Phillips : le présent est lourd de mémoire. Patsy est la seule îlienne qui accueille Bertram de façon inconditionnelle, ce qui émeut Bertram aux

³⁹⁷ Caryl Phillips, *The Shelter*, Charlbury: Amber Lane Press Limited, 1984.

larmes, car pour elle également, ces vingt ans ont été comme une parenthèse. (145)
Contrairement à sa mère qui le rend responsable de la disparition de son frère (83) Patsy l'en exonère:

Well, I don't think you could have altered the situation, so don't let your mother trouble your head on that front. (...) He almost certainly fall out of the factory and under the car so don't feel no guilt, you hear me. It would have happened whether you here or not, for when a man is destined to take up the drink profession then that is it and there's nothing nobody can do. (143)

De même, elle cherche également à le déculpabiliser quant à la maladie de sa mère, en rendant Dominic responsable (143) et lui fait comprendre de façon moqueuse — « But then again you soon going be building a big house down by the beach, a house bigger than everybody ever build before, ins't it? » (141) et « But that will be after you open up the black man's business that bound to make you come a millionaire for a few weeks at most. » (141) — qu'elle ne participe pas du mythe du retour triomphant aux Caraïbes, ce qui permet à Bertram de s'ancrer dans le réel, lui qui a vu les vingt années en Grande Bretagne, passer en un instant et sans résultat tangible: « Well, what happened is called a life, and it just passes away from you unless you do something about it and discipline yourself. » (151) Alors que son départ s'est effectué sous contrainte externe, normative, dont il n'a compris ni les tenants, ni les aboutissants, en raison de ses origines socio-économiques — « 'Anyhow, I didn't want to be no lawyer so I used to ask myself why the hell I should study so hard.' 'Then why the hell did you go? » asked Patty. 'I had to go, I captured the scholarship.' » (151) — son retour est volontaire et déterminé.

Il semble que l'expérience du retour a relevé d'une expérience qui contient des éléments fantastiques : « English fog always used to seem to me like a grey-white blanket that would rip as easily as water, yet is was a thick as solidified coconut water. It used to fascinate me you know. In those few months when I arrived in England, everything was fascinating, or frustrating or both. » (150) Bertram est comme sous la coupe d'un phénomène qui le dépasse et le subjuge, qu'il ne peut réellement appréhender. Il est comme happé dans un monde dont il ressort joué, sans acquis explicites. Le mot « frustration » revient une seconde fois : « the frustration of trying to understand a people who showed no interest in understanding him. » (151) La Grande Bretagne lui échappe, non seulement parce qu'il est le jouet d'une expérience, mais également parce que l'effort d'intégration ne rencontre pas une intention d'ouverture et d'accueil. L'effort de découverte est à sens unique. Le cours de la vie de

Bertram se trouve donc dévié d'une trajectoire qu'il n'avait pas réellement choisie, pour se dissiper en expériences creuses — « His gradual descent to the point where he stopped sipping at life experience to swallow it in great greedy mouthfuls had been swift. After two or three weeks he had known that perhaps he would have to return home empty-handed. » (152) Ce temps qui lui échappe, ces années que l'on va nommer de « dissipation » vont jusqu'à transformer les souvenirs familiaux en expérience du sinistre.

La famille ne représente plus une source positive vers laquelle se tourner en cas de difficulté, mais elle devient un élément « sinistre » car couplée à la culpabilité de l'abandon et de l'échec : « And then, as he learned to to relax into wasteful English gluttony, they became something more sinister: evidence of guilt. His only regret was that he didn't have a photograph of Patsy to jettison. » (152) Il semble que Patsy ait été épargnée de l'effet du charme sinistre : l'oubli, car le geste d'abandon n'a pu s'effectuer pratiquement dans les faits en l'absence de support visuel. Caryl Phillips retourne les attendus de la découverte ethnographique: ce n'est plus dans les contrées lointaines, Inde ou Afrique, que les phénomènes de perte de contrôle, et de dissolution du moi, ont lieu, mais bien au coeur de la vieille Europe. Le centre est ainsi montré comme inaccessible et pour celui qui tente d'y pénétrer, un mécanisme quasi occulte, gothique, ensemble conjugué de subjugation, d'évitement, et de refoulement, se charge de mettre sur une orbite centrifuge les ambitieux par trop irrésolus.

L'aspect gothique caribéen du roman que nous avons évoqué dans l'étude de *Island in the Sun*, surgit lorsque Bertram en cette première nuit d'indépendance, se souvient de son frère : « on this first day of a new era in his islands history » (155) Il ne s'agit pas simplement d'une simple commémoration, mais d'un dialogue de quatre heures des plus agités :

He felt distressed that he had allowed himself to think of Dominic in terms of women and drink, but the storm that now raged into his head could only be quelled by solitude. Bertram took his fresh beer and went to sit on the end of the pier. Four hours passed before the sun appeared on the horizon. Bertram leaned forward, tossed his empty beer bottle into the sea, then stood up. Dominic had crept from all corners of his mind and occupied the centre. By means of gentle persuasion Bertram had encouraged him to retreat again, promising him that a dialogue would be re-established once he had found himself. And now Bertram drifted away from the quietude of the pier and the turmoil of Independence-ville, and he moved off in the direction of Sandy Bay having decided to walk back the six miles looking, remembering, and planning. (156)

C'est comme si la conscience éveillée, le centre, était attaqué par la périphérie, c'est-à-dire les souvenirs relégués. Il semble s'agir encore ici d'une métaphore du discours post-colonial, où les colonisés, les relégués, revendiquent un accès au centre du pouvoir : « Dominic and crept from all the corners of his mind and occupied the centre. » (156) A la manière d'une séance vaudou, au coeur de la nuit, Bertram est entré en conversion orageuse avec l'esprit de son frère qu'il avait dérangé en pensant à lui en terme d'alcoolisme et de Don Juanisme: « He felt distressed that he had allowed himself to think of Dominic in terms of women and drink. » (156) Celui-ci a déclenché une tempête.

Bertram ne réussit à l'apaiser qu'en promettant une nouvelle session après qu'il se soit auto-examiné et ait retrouvé une vision claire de lui-même: « once he had found himself » (156) Pour Patsy, l'image des Européens relève de la catastrophe naturelle dévastatrice qu'il est vain de chercher à contrôler: « (...) Europeans were like hurricanes, unpredictable, always talked about, a natural disaster it was impossible to insure against. » (151) Elle a une approche a-politique et déterministe des événements : la présence européenne relève de l'inévitable dévastateur dont on ne peut que s'accommoder.

Cependant, et comme le remarque Ulla Rahbek, l'approche pragmatique et bienveillante de Patsy agit comme le contrepoint de l'affairisme hautain de son ancien ami Jackson : « As I see it, Phillips has structured the novel around Bertram, with Jackson and Patsy as the two major foils that help him, in different ways, to see things in a clearer light. »³⁹⁸ Caryl Phillips souligne ainsi en Patsy le rôle prépondérant des femmes dans la culture caribéenne, un rôle majeur, mais encore trop souvent limité à la sphère familiale dans les années 1980 : « They don't have any access to real power, to making structures in those societies. Yet, paradoxically, they seem to be more dominant in the day-to-day business of organising on a family level. »³⁹⁹ Il en fait ainsi un modèle de résilience — « When we see him on his return, and he sits with her, it becomes apparent that she was the one who survived. She was the stronger of the pair. »⁴⁰⁰ — et de sagesse.

³⁹⁸ Ulla Rahbek, « A State of Independence : Character, Country, Conflict », *Bridges across Chasms, Towards a Transcultural Future in Caribbean Literature*, ed. Bénédicte Ledent, Liège : L3 - Liège Language and Literature, 2004, p. 85.

³⁹⁹ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schattemann, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.4.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

A State of Independence (1986) est bien le roman du retour, non pas triomphant, mais précautionneux, hésitant, retour rendu possible par la volonté de Bertram de reconquérir son île mais également son amour de jeunesse. L'entreprise de Bertram semble une mise en abyme de celle de Caryl Phillips en ce qui concerne l'histoire diasporique, car il s'agit de travailler sur le passé pour chercher à en corriger les erreurs, renforcer les vivants et travailler à une unité retrouvée. Unique dans son oeuvre jusqu'alors, le protagoniste principal parvient à retrouver pied et à se projeter dans un futur, qui, bien qu'encore imprécis, contient des promesses de réunion et d'unité familiale. La phrase — « Nothing in this place ever truly falls into the past. » (142) — est d'une autre façon emblématique de l'oeuvre puisqu'elle justifie ce que Caryl Phillips nomme « historical repair-work ».

Si l'on part du constat que les événements sont toujours inscrits en l'inconscient collectif dans un présent asynchrone, il est possible de travailler sur ces éléments, de faire réapparaître à la conscience collective majoritaire des épisodes rendus invisibles, tus par une parole historique maîtresse et opacifiante, opérant en cela une façon de thérapie littéraire mais s'inscrivant néanmoins dans la perception collective de l'histoire. De plus, le fait que Bertram accepte finalement la responsabilité de sa mère montre l'importance des liens familiaux, ce que souligne Caryl Phillips en indiquant que la famille caribéenne est un microcosme qui témoigne des comportements machistes des hommes : « I do believe that, to a certain extent, there is a greater maturity amongst Caribbean women than amongst the men. And that maturity is born of responsibility and understanding that there is no such thing as independence - that you are interdependent upon each other as families, as lovers, as friends and that you can't just shirk that responsibility. »⁴⁰¹ La famille en tant qu'unité est faite d'interdépendances que l'on ne rejette qu'au prix d'un dysfonctionnement profond

C'est ainsi que Caryl Phillips, afin d'exorciser la période Windrush dans ce qu'elle a de traumatique, a recensé tous les parcours possibles entre le centre et la périphérie. Ainsi, pour la première génération, les personnages reflètent les différents périples : le départ avec un projet défini de retour : Arthur dans *The Final Passage* (1985), le départ comme fuite qui ne fait que transférer les difficultés d'un lieu à l'autre avec Vivien dans *Strange Fruit* (1981), et Leila et Michael dans *The Final Passage* (1985), l'ancrage difficile mais entrevu comme finalisé avec Vernice, dans *Strange Fruit*, (1981), puis Leila et Michael dans la version

⁴⁰¹ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p.7.

filmique de *The Final Passage* (1996), l'ancrage réussi en surface mais destructeur de personnalité car entaché de trop de compromis pour Albert dans *Where There Is Darkness* (1983).

Quant à la question du retour, elle est envisagée comme possible, mais seul, par Louis dans *The Shelter* (1984), car l'union interracial, relève encore de l'impossible. Pour Albert, qui perd progressivement tout contact avec la réalité, le retour, préparé, n'aura pas lieu. Il se révèle également impossible pour Vivien : son départ, ressenti comme désertion, n'a été ni admis, ni pardonné : Vivien n'a ainsi d'autre option que le suicide, ses propres enfants s'étant retournés contre elle. Ce retour ne devient possible et susceptible de réussite qu'avec Bertram qui parvient à faire taire ses démons intérieurs, et à envisager un retour de façon réaliste et sans faux-fuyants. Avant de s'inquiéter de la tâche à accomplir, il indique le peu de cas qu'il fait de la chose américaine car après avoir assisté à l'installation de câbles pour la télévision par satellite américaine, sa réaction est de cracher au sol : « He ground the spittle into the Tarmac with the tip of his shoe. » (158) Bertram est bien devenu indépendant des puissances politiques coloniales ou néo-colonialistes. Il se montre également méfiant des pièges de la communication post-moderne dont les médias sont un vecteur de choix.

Le dernier mot du roman étant « mother », Caryl Phillips indique ici que le salut individuel est dans la maintenance du noyau familial, et le travail qu'il requiert pour lui assurer sa survie. C'est dans la version filmique de *The Final Passage* (1996) que nous avons un aperçu de la vie des Anglo-caribéens durant la période Windrush, ainsi que dans *Where There Is Darkness* (1982), où l'on apprend que c'est Albert qui, avec un ami, cause l'incendie qui rendra Sonja, l'ami de son fils, et la mère de son petit-fils, orpheline. Albert cause donc indirectement la mort de deux personnes, puis abandonne son ami devant les conséquences de cet acte, deux raisons qui l'écartent d'un retour serein aux Caraïbes. C'est cependant dans *In The Falling Snow* que nous aurons la narration par Earl, un pionnier de la génération Windrush, de son expérience de migrant vers la Grande Bretagne.

III - 4 - IN THE FALLING SNOW (2009) : un point de vue en héritage

Le premier paragraphe de *In the Falling Snow* place le roman sous l'angle du regard et de la « double conscience ». Il est également une étude subtile du racisme, et une réflexion sur le sentiment d'appartenance qui est toujours à réévaluer, car sans cesse remis en cause au quotidien. Le narrateur omniscient note dès la première phrase que Keith constate : « he can see », que le racisme est toujours d'actualité, permanence soulignée par l'adverbe : « still » :

HE IS WALKING in one of those leafy suburbs of London where the presence of a man like him still attracts curious half-glances. His jacket and tie encourage a few of the passers-by to relax a little, but he can see that others are actively suppressing the urge to cross the road. It is painfully clear that, as far as some people are concerned, he simply doesn't belong in this part of the city. (3)

L'euphémisme utilisé pour désigner le Noir britannique qu'il est — « a man like him » —, souligne la démarcation opérée par le racisme, qui transforme les non-Blancs en « the other kind ». ⁴⁰² Sa vue déclenche en effet chez une minorité de Britanniques — « a few » —, un sentiment d'insécurité tempéré par des critères de classe : « His jacket and tie encourage a few of the passers-by to relax a little », alors que d'autres luttent activement « but he can see that others are actively suppressing the urge to cross the road. » pour réprimer des gestes d'évitement.

L'appartenance à la société britannique est donc soulignée dès l'abord comme toujours problématique, le rejet relevant quasiment du réflexe conditionné déclenché par la couleur de peau : « the urge ». Le constat d'une intégration donnée comme acquise, mais discutée au quotidien, est douloureux : « painfully clear » et déclenche chez Keith des stratégies localisées — « on these streets » — de mise à distance et d'observation, à savoir l'utilisation de lunettes noires : « Despite the cold, the dark glasses make him feel more comfortable on these streets, for he is able to look at people without them being able to see his eyes. » (3) Cette stratégie le protège mais également le transforme en voyeur, alors même que les critères d'identification d'un individu sont montrés mettant au premier plan la question de l'ethnicité.

De même que ses vêtements peuvent rassurer les passants sur son niveau socio-culturel, en tant que Noir, ils dénotent également un statut social aisé et le désignent comme une proie possible aux yeux de potentiels assaillants : « These days it doesn't pay to linger anywhere in

⁴⁰² Voir discussion de la réaction de Jocelyn dans *An Island in the Sun* lorsqu'elle apprend qu'elle est métisse.

the city, and being dressed as he is only serves to mark him out as prime mugging material. » (14) Keith est donc pris dans le jeu des affiliations multiples dont les conséquences sont parfois contradictoires. L'identification sociale s'effectue par le choix des vêtements qui dénotent appartenance à une classe sociale, mais également à une appartenance ethnique : les accessoires de mode, pour Yvette, l'amante de Keith, mais également par l'adoption de codes vestimentaires et d'attitudes spécifiques :

Three teenagers sit opposite him, and when the train plunges into a tunnel he can see his reflection in the window behind their heads. He can see that, like his son Laurie, all three kids are partly white, but it is clear from their baggy dress sense, and from the way that they slouch and speak, that they identify themselves as black. (15)

L'appartenance est devenue davantage affaire de code que de phénotype qui n'est plus le premier marqueur d'appartenance au groupe des Noirs britanniques, puisque Keith, non métissé, ne revendique extérieurement en rien son appartenance, lui qui au début du roman, n'a qu'une connaissance très ténue de ses propres origines caribéennes, et se vit Noir, principalement par appropriation de productions culturelles afro-américaines.

Caryl Phillips nous donne à comprendre que l'affiliation ethnique, ou sociale se lit dans le monde postmoderne par les signes, par l'adoption de repères culturels propres à des groupes sociaux relayés par les médias institutionnels ou sociaux. Pour les adolescents, le modèle ne se trouve souvent pas dans la sphère familiale, mais dans un ensemble de codes adoptés par les pairs. Dans le cas de la jeune fille, faisant partie des trois adolescents dans la rame de métro, on voit comment les appendices technologiques : I-pod et écouteurs sont des prolongement du corps qu'il devient sacrilège de toucher : «'You better keep your fucking hands off people's stuff, all right?'» (16). Le vocabulaire policé de la dame âgée qui lui remet son téléphone—« Might I suggest that you take better care of your personal property? »(15) — établit la distance existant entre deux groupes socio-culturels, paradoxalement moins grande que celle qui existe entre Keith et ces adolescents qu'il appelle « brutes » et « hooligans »(16), révolté par leur absence de bonnes manières.

Pour Keith, leur existence relève de l'inexplicable : «Though only a generation removed from these brutes, he finds their ill manners mystifying.» (16) Keith est directeur de service d'intervention sociale à Londres, mais, paradoxalement, il ne parvient pas à décrypter

le comportement de la génération qui succède à la sienne: il ne reconnaît pas les siens. De même, l'attitude de la vieille dame qui est intervenue durant l'incident l'interpelle :

He stands to get off the train and he glances again at the old lady, who appears to have neither accepted nor totally rejected the ill-manners of the teenagers, but rather to have achieved an enviable place of quiet serenity. She raises her eyes to meet his own, and she smiles. As the train pulls away he can see her, still smiling at him, through the filthy windows. (31)

Cet entre-deux, situé entre le refus d'entériner un comportement incivil et le rejet de ces jeunes, est montré comme le lieu à occuper pour une attitude sereine — place of quiet serenity — face aux transformations affectant la communauté anglo-caribéenne.

De fait, Keith porte dorénavant un masque derrière lequel il ne se livre pas :

However, he recognizes that their relationship must occasionally be difficult for her, for he can be private to the point of being hermetically sealed and, in the past few months, Yvette has been offered little more than enigmatic smiles and semi-educational gestures, such as an introduction to the world of wine. (12)

Keith est en quelque sorte décalé socio-culturellement, car il interprète le monde en fonction des événements des années 1960 à 1980 qui ont marqué la lutte des Anglo-Caribéens pour l'inscription de leur apport à l'histoire britannique.

Cette attitude interloque son fils, à qui ce pan de l'histoire des Anglo-Caribéens échappe totalement :

'Did the police abuse you in any way?'
Laurie looks up at his father. 'What?'
'I'm talking about racial abuse. Did the interviewing officer verbally abuse you in any way?'
'What are you on? The copper who interviewed me was black.'
Laurie looks across at Annabelle, who throws him a quick, sympathetic smile. (227)

Cette lutte, qui paraît une vieille lune, d'où le sourire de complicité entre mère et fils, est absente du panorama de son fils Laurie, pour qui la question de l'intégration ne se pose plus.

L'intégration est bien réelle, mais de quelle société parle-t-on? De quel groupe social, de quel gang relève Laurie? Keith se retient bien de poser la question directement à son fils car ce qu'il ressent face à ces groupes de jeunes est de la peur. Paradoxalement, il se sent complètement étranger à ce groupe :

He sees his son throw a quick hand signal that elicits a chorus of 'Yo!'s from the loiterers, but he turns away from Laurie and squints anxiously down the street. He flags down a passing cab, for he wants to get away from these boys as quickly as possible. (128)

On pourrait dire que Keith porte un « masque blanc », pour faire allusion à l'ouvrage de Frantz Fanon, puisqu'il vit coupé de ses racines caribéennes au point de ressentir un sentiment de peur face à des jeunes de la troisième génération, et bien qu'alliant une formation en sociologie et un passé d'assistant social.

Il est fermé à toute investigation qui pourrait le révéler, et se pique d'une culture désormais internationale et branchée: « introduction to the world of wine » et « it also allowed the man the opportunity to demonstrate his inability to grate Parmesan cheese.» (12) Il est donc très éloigné du travail social de terrain, et semble ne plus être celui qu'Annabelle avait rencontré au sortir de l'adolescence : « Travelling around Europe with you was amazing, and you were so careful and thoughtful.' She stands up and begins to clear the cups and saucers from the table. Then she laughs. 'What happened to that sensitive boy?' » (224) Coupé du monde des Anglo-caribéens, Keith est désormais un cadre supérieur évoluant dans le secteur de la direction des services sociaux de la ville de Londres. Très ironiquement, il est conscient du fait que sa couleur de peau le fragilise dans son rapport aux autres et ses perspectives de carrière au sein même d'une unité dont le but est pourtant de lutter contre les discriminations.

Il est également conscient de sous-exploiter ses capacités car on lui demande principalement d'exécuter des synthèses de rapports, et de dévoyer un potentiel d'action dans un service qui ne peut que répondre que de très loin au but que Keith s'était choisi à l'origine, à savoir agir sur le réel des Anglo-Caribéens. Il remarque également que le racisme est traité comme un facteur débilitant et non comme un délit puni par la loi, ce qui conduit à classer les Britanniques noirs dans une catégorie où ils sont entrés de fait en raison d'un racisme institutionnel et non d'une pathologie physique, mentale, ou de difficultés financières. C'est l'accusation de harcèlement de la part d'Yvette, sa maîtresse, qui va lui donner l'occasion de se rendre compte qu'il perd ses repères, et de renouer véritablement avec les siens : femme, fils, et père.

L'appartenance ethnique est dorénavant affaire de choix et Yvette choisit de se positionner comme Anglo-caribéenne : « Under the most intense scrutiny she could easily pass for white and suntanned, but her penchant for kente cloth scarves and wooden beads speaks eloquently to the fact that she has never tried to deny her mixed background. » (6) L'appartenance à un groupe ethnique n'est donc plus perçue comme une source de stigmatisation, mais comme un caractère que l'on choisit de souligner ou non. Yvette semble

donc vivre dans un monde postracial. Cette connivence ethnique n'empêche pas Keith de la tromper sur ses intentions, et Yvette va l'accuser de harcèlement sexuel, alors qu'il travaille dans une unité censée travailler pour le bien des minorités.

III - 4 - 1 - History/his story

He looks again at Laurie, whose eyes remain firmly fixed on the football stadium to the north, and he resists the urge to continue his history lecture, which is of course a veiled attempt to persuade Laurie that this is his city too. And then it occurs to him that it's possible that his son already knows this, and that there is no reason for him to acquaint Laurie with what he already possesses. His son is probably quite at home with the Tower of London and the Palace of Westminster and Waterloo station and St Paul's Cathedral, all of which are clearly visible from this vantage point. In fact, Laurie is most likely circling in the London Eye wondering why his old man is banging on like some demented tour guide about his city, the city of his birth. He looks again at his son, whose deep brown eyes remind him of Annabelle's, and he wants to give the boy a reassuring hug, but he knows better than to spoil the moment. He is also, if truth be told, unsure as to which one of them is in need of reassurance. (162)

Il est trop tard pour Keith de se faire l'ambassadeur de la ville de Londres auprès de son fils qui y est né. On remarque d'ailleurs que la troisième génération apparaît comme totalement intégrée dans l'espace londonien, au contraire de la génération Windrush, pour qui il s'agissait d'un espace à conquérir. Dans *A Bend in the River* revient sur l'appréciation des lieux symboliques de la culture Anglo-Caribéenne par les pionniers, dont la fascination pour les lieux symboles de la capitale a été décrite dans *The Lonely Londoner* :

Selvon's main character, Moses Aloetta, finds himself, at the end of the novel, standing by the same river that I'm now perched high above. Despite the evidence of discrimination, poverty, and heartbreak that Moses is forced to endure throughout the book, at the end of the novel, our Lonely Londoner is unable to jettison his images of expectation. He stands gloriously still on the banks of the Thames knowing that he can't help but love this city that has effectively rejected him and his kind, and somewhat ironically, he comforts himself by lovingly recollecting London's iconic images and locales.⁴⁰³

En effet, Keith qui est bien né en Grande-Bretagne, mais dans le nord, se trouve à Londres en visiteur. Il s'y trouve désarçonné, et l'auteur souligne que si pour Laurie il ne s'agit pas d'une découverte, Keith fait l'inventaire des hauts-lieux londoniens comme pour mieux se pénétrer de son appartenance au Centre, lui qui est dans une phase où il est dans tous les sens du terme hors de lui: il se trouve hors de son couple, de son rôle de père, de son emploi, de sa zone

⁴⁰³ Caryl Phillips, Johny Pitts, *A Bend in the River*. Disponible sur <http://abendintheriver.artangel.org.uk>. Consulté le 24 février 2016.

géographique, car il navigue entre deux ou trois appartements. Il a en effet du mal à admettre son attitude de harceleur, tout d'abord envers Yvette, sa subordonnée hiérarchique au travail, puis Danuta, une migrante polonaise qu'il épie de son centre linguistique à son lieu de travail. Il semble appartenir à une génération perdue.

Keith, qui cherche à rédiger un ouvrage sur la musique noire-américaine, tente d'établir des ponts entre l'expérience Africaine-Américaine, et l'expérience Anglo-Caribéenne, ce qui permet à Caryl Phillips de poursuivre, par le truchement de son personnage, son oeuvre didactique en faisant reconstituer par Keith l'histoire des Noirs britanniques.

He would still like to write a few paragraphs on Gil Scott-Heron, but he wonders how much, if anything, his potential British readers will know about the chocolate cities and vanilla suburbs of the United States? If they don't know anything then it will be impossible for him to develop his thesis about how black cultural heritage is passed on from one generation to the next. After all, he can't illustrate the principle by pointing to Liverpool or Birmingham. Okay, so the Romans brought black soldiers to build Hadrian's wall, and there were black trumpeters and pages in the sixteenth-century courts of England and Scotland, and everybody knows that eighteenth-century London was full of black people, but that was then. He is trying to write about a deeper and more substantial tradition of cultural inheritance, and this means that he has to look across the Atlantic for his models. Of late he has found that the same is also true in the race relations business. Increasing numbers of social policy papers seemed to cross his desk arguing that one can only understand Bristol or Leicester or Manchester by looking at Oakland or Detroit or Chicago. He switches off his computer and admits defeat for the day, but he had worked well until Ruth called. Now he has time on his side. (94)

Caryl Phillips souligne également le paradoxe de ce père qui travaille sur l'héritage culturel — cultural inheritance —, mais le transmet pas à son fils, et vit de fait dans un vacuum culturel quant à sa propre histoire, car en ce début de roman, l'énigme reste entière concernant la « femme élancée » de son enfance (179), sa mère, et le milieu anglo-caribéen dont il est issu. Il n'apprendra l'histoire de sa famille qu'in extremis, par le récit de son père sur son lit de mort.

Il est donc logique que Keith, n'ayant à proprement parler aucune expérience de la transmission d'un héritage culturel, ne puisse rédiger son argument principal: « He is trying to write about a deeper and more substantial tradition of cultural inheritance, and this means that he has to look across the Atlantic for his models.» Il sous-estime d'ailleurs la méconnaissance de ses potentiels lecteurs en matière de ségrégation urbaine, car les deux premiers paragraphes du roman s'ouvrent sur sa conscience aiguë d'être un intrus dans un quartier résidentiel où les Noirs ne sont pas légion et où sa présence semble acceptée en raison de son style vestimentaire bon chic bon genre.

Le découpage géographique urbain en fonction de critères raciaux et sociaux, évoque donc bien les « centre-villes chocolat, et les banlieues vanille » américaines. Le jugement de Keith n'apparaît donc pas très sûr et il semble de plus coupé de l'évolution de la société britannique en matière de relations inter-ethniques. Il reconnaît cependant avoir voulu contribuer à l'avancée sociale des Anglo-Caribéens en travaillant sur le terrain et non en poursuivant des recherches — « a waste of time » (41) — afin de contribuer aux efforts de ceux qui, comme lui, n'ayant pas de mémoire caribéenne — « who had no memory of any kind of tropical life before England » (41) — se battaient dans la rue pour que leur inclusion dans la société britannique soit actée:

He already understood that while he would be bashing the books in the university library, out there on the streets there were youths who looked just like him who were being brutalised and beaten by Maggie Thatcher's police. His generation of kids, who were born in Britain and who had no memory of any kind of tropical life before England, were clearly trying hard to make a space for themselves in a not always welcoming country. Back then that's how it seemed to him. (41).

Keith s'investit alors dans le travail social, mais devient responsable de la production de rapports dont l'efficacité semble quasi-nulle.

Ce travail semble auto-justificatif, une façade, alors que la structure même de la violence urbaine se développe. C'est son fils qui lui dévoile les nouvelles règles du jeu : « hassle-free pickings » (226), vol de portables à l'arrachée, et américanisation du comportement des bandes organisées : « You can get stabbed in this town for just looking at someone in the wrong way. It don't matter if you know them or not. That's why I don't like to leave my postcode, right? » (227). Il n'y a plus d'espaces publics protégés : « And I don't like public transport neither. It isn't safe. » (227) face à des cellules mafieuses de mieux en mieux structurées : « 'Laurie, they're in police custody so there's nothing they can do to her.' Laurie turns and looks at his father. 'It doesn't work like that. They're in a posse and soldiers look out for each other. At least I took the blade so they're not vex with me.' » (227)

On constate donc que l'individu en terrain urbain doit naviguer entre des zones d'autorité à légitimité variable. La surprise cependant dans le discours de Laurie est la résistance de l'anglais caribéen : « they are not vex with me » (227) L'expression est bien celle utilisée par son grand-père : « but don't call them prejudice because that will vex them » (271) et « Ralph throw out an arm like he's vex with me. » (279) Caryl Phillips veut ainsi démontrer que la culture anglo-caribéenne a bien marqué de ses expressions la langue

qui s'est transmise dans la culture minoritaire des groupes interlopes, dont les hustlers, qui ont été évoqués dans le chapitre 2. Laurie paraît paradoxalement moins coupé de ses racines que son père qui semble fonctionner hors-sol à partir d'a priori qui n'ont plus cours et dont il prend conscience en parlant de nouveau à son fils. Keith doit se déterminer face à son histoire personnelle, mais aussi à sa position dans la gestion des questions liées aux minorités et dans l'approche de sa gestion de la légitimité de la représentativité des cellules administratives gérant les questions liées au racisme : « He really doesn't need any hassle at work, especially not now when the local authority seem determined to make his life an administrative nightmare by merging his Race Equality unit with Disability and Women's Affairs. » (33)

Dans la mesure où le racisme n'apparaît pas aux yeux du public comme crime, les représentants institutionnels sont-ils à même de percevoir les problèmes auxquels les Noirs britanniques sont confrontés, sachant que, pour leur part, certains membres des groupes féministes récusent les hommes : « many of whom appear to despise men » (33) . L'on voit que les mouvements même de revendications minoritaires tendent à devenir exclusifs, et que si des femmes objectent à se voir représentées par des hommes, que dire de l'ironie pour un handicapé blanc de se voir représenté par un Noir valide. La preuve à contrario de ce déficit de représentativité est le fait que, à la suite de sa mise à pied, le secteur consacré à la lutte contre le racisme sera provisoirement mis en sommeil (60).

L'interchangeabilité des responsables des secteurs concernant les minorités témoigne de la montée en puissance des techniques de management en matière sociale corollaire d'un déficit d'implication et d'affect dans la gestion des discriminations. « Time away from the whole Race Equality, Disability and Women's Affairs circus is what he needs » (60). La lutte antiraciste est entrée dans l'ère post-moderne et les faux-semblant, l'apparence de l'action, « le cirque », remplacent l'action elle-même. Les questions raciales sont montrées comme résistantes à cette gestion technocrate de situations relevant du pénal.

Keith représente bien la perte des repères dans le monde postmoderne. Anglo-Caribéen, il ne reconnaît plus les siens, et craint « les gangs », c'est-à-dire les groupes de jeunes Noirs atroupés. Cadre supérieur dans une unité traitant des problèmes des minorités sexuelles, ethniques et handicapées, il se retrouve dans la peau d'un pervers manipulateur. Marié et père de famille, il vit une période de dérive : « How, he wondered, had he gone from being a husband and a father to this? Mr Bloody Nobody. » (155) Finalement, alors qu'il n'a qu'une

photographie chez lui, celle de Brenda, sa belle-mère britannique, qui l'a élevé après le décès de sa mère anglo-caribéenne (75), il pense, à la fin du roman, se trouver dans un endroit dont il ne relève pas après avoir remarqué dans la chambre de sa femme la photographie de ses parents, alors qu'il s'y repose, épuisé, après le décès de son père, et ses révélations sur les années Windrush :

Her father is looking confidently into the lens of the camera, while her mother's gaze is altogether more mournful. It is not his bedroom. He belongs at Wilton Road. When she comes back up he will tell her this. He should get dressed and go home and then tomorrow he can come back and they can talk. He is not ill or incapable. There is no reason for him to spend a night here in this small terraced house with all these people. (330)

Keith n'a pas encore compris que la clé du rejet d'Annabelle, après son aveu d'infidélité, est son manque de loyauté. La photographie des parents d'Annabelle, et particulièrement de son père, qui avait réprouvé son mariage, marque la volonté de réaffirmer l'importance de l'appartenance à la lignée familiale. C'est cependant sa volonté de redevenir père et mari, et de se réinsérer dans une lignée familiale, qui laissent penser que Keith restera dans la maison familiale — « He lies back on the pillow » (330).

III - 4 - 2 - The postmodern gaze

He looks to the west, where the sudden bend of the river creates the illusion that Battersea Power Station is floating on the water. A camera flashes and he realises that their photograph has been taken, and then a voice on the speaker system announces that at the end of the 'flight' they will be able to purchase a souvenir snapshot. (162)

Caryl Phillips souligne ici la marchandisation de l'image de Keith, qui englobe cette fois-ci tous les individus, indifféremment de leur appartenance ethnique, de leur orientation sexuelle ou religieuse, appelés à devenir consommateurs de leur propre image. Cependant la distance entre l'image prise de façon mécanique et la créativité de l'image mentale est soulignée par la métaphore littéraire qui transforme l'ancienne centrale à charbon de Battersea en île flottant sur la Tamise. Le regard de Keith est emprunt d'une poésie qui transforme en îlots les éléments les plus massifs.

Ce regard surplombant la Tamise fait également apparaître l'expression « bend of the river » qui rappelle le titre du roman de V. S. Naipaul *A Bend in the River* (1979) qui se situe dans la même région africaine que celle dépeinte par Joseph Conrad dans *Heart of Darkness* (1899) et se pose les mêmes questions sur le colonialisme. *Heart of Darkness* s'ouvre ainsi

sur une description de la vie fluviale aux abords de Londres et le rôle du fleuve dans l'établissement de l'Empire : « What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth! The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires. »⁴⁰⁴ Caryl Phillips indique que le roman de Conrad est une réflexion sur l'impact du colonialisme sur l'âme humaine, la barbarie au coeur de la civilisation — a powerful meditation on the relationship between « civilization » and « barbarity »⁴⁰⁵— un thème qui est particulièrement souligné dans le roman *A Distant Shore* (2003) au travers du personnage de Gabriel/Hawk/Solomon qui chemine d'une barbarie africaine à une barbarie européenne. Dans *In the Falling Snow*, la barbarie va ressurgir lors de la narration du lynchage de Ralph, dans les années cinquante, qui va créer le traumatisme dont Earl, le père de Keith, va souffrir toute sa vie.

Elle affleure également lors de l'évocation des gangs mafieux ayant pris possession de certains quartiers de Londres et dont Annabelle et Keith redoutent l'emprise sur leur fils. En effet, l'oeuvre multimedia « A Bend in the River »⁴⁰⁶ dessine un itinéraire de Waterloo, à Tilbury, vers l'embouchure de la Tamise, comme pour remonter le temps et revenir sur les lieux d'arrivée de la génération Windrush :

I scan to the left, and back to the right, and then look down at the people on the streets, and there seems to be disjuncture between the narrative on the streets and the narrative suggested by this particular view. Such questioning seems to me the depart of the legacy of growing up in the second part of the century during the years when Britain lost an empire and somewhat reluctantly seemed to reconfigure her sense of herself. These are the years in which Britain, quivering and screaming, became both multiracial and European.

Mais son sous-titre est bien « Hearts of Darkness » : Caryl Phillips ré-inscrit l'horreur au coeur du Centre.

Keith possède une vision morcelée du réel car son appréhension du monde est elle-même diffractée après une enfance qui lui a échappé et dont il ne parvient à rassembler les éléments qu'après l'ultime récit de son père. Les photos signifiantes, les photos de familles, et non les clichés narcissiques marchandisés, acquièrent un poids et ne peuvent révéler leur sens que par intervention du conteur de l'histoire familiale :

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰⁵ Caryl Phillips, « Introduction » in Joseph Conrad, *Heart of Darkness and selections from the Congo Diary* [1899], New York: Random House, 1999, p. xii.

⁴⁰⁶ Caryl Phillips, Johny Pitts, *A Bend in the River*. Disponible sur <http://abendintheriver.artangel.org.uk>. Consulté le 24 février 2016.

For a moment he is tempted to gather up the photographs and toss them all into the box and then push the cardboard receptacle into a cupboard and out of sight, but unlike the pots and dishes these photographs have considerable weight. He can't bring himself to pick them up, or even touch them. Not now, not at this moment. He will just have to be careful as to where exactly he places his mug of tea when he sets it back down on the table. (285)

Caryl Phillips indique ainsi, comme dans *Strange Fruit*, *The Final Passage*, et *A State of Independence* que l'histoire familiale pèse d'un poids déterminant dans l'histoire des individus au même titre que l'histoire collective pour une communauté.

Yvette, quant à elle prend tout d'abord grand soin de cacher sa relation avec son supérieur hiérarchique, afin de protéger sa vie privée (4), mais utilisée, et réduite au rang d'objet manipulé, elle dévoile sur le réseau interne de son employeur les messages intimes échangés :

He does not hear if Ruth answers or not, for he is scrolling down the list of one hundred and twenty-seven messages that decorate his screen. There is no reason for him to open any for he has read them already. Yvette has copied their entire correspondence, including his appreciation of her attentiveness in bed, to everybody in the department. He sits down and stares in disbelief. (53)

Keith ne peut que regarder l'écran sans comprendre, mais c'est bien son attitude distante qui a engendré la situation. Sa vie intime se retrouve alors surexposée, alors même que son histoire personnelle lui reste encore inconnue : « (...) an intimacy that he was keen to avoid. A forty-seven-year-old man and a twenty-six-year-old girl. He understood the detached role that he was playing, and he was determined to stay in character. » (10) et encore: «today he will have to talk to Yvette and end their arrangement » (8). Il se sentait comme enfermé dans cette relation — « once again marooned in her dismal hallway » (4) — alors que ses sentiments de jalousie et de remords ne concernaient que son ex-femme et son fils.(5) Keith est donc pris au piège de la simulation de communication, qu'elle soit amoureuse ou familiale.

Yvette manipule les traces d'une relation froide qui vient jeter l'opprobre sur Keith. De même, sa femme lui reproche de ne plus remplir son rôle de père qu'en surface : « The line goes dead, but he continues to hold the mobile to his ear. As long as he holds this pose there is still some communication between himself and Annabelle and their son. He just has to hold the pose. » (120) Or, prendre la pose ne suffit plus : cette ironie de l'auteur souligne le simulacre que peut être la communication aujourd'hui, et l'inanité du surcroît des canaux de communication au dépend de l'affect.

La pulsion scopique agite Keith, et sa position trouble de voyeur est la cause de la colère de Yvette alors qu'en surface, Keith dénonce le voyeurisme à l'oeuvre dans les programmes de télé-réalité :

He doesn't like reality television, finding the humiliation that is visited upon the contestants embarrassing. Whether they are stuck in a house, or on an island, or whether they are encouraged to sing, model, diet, cook, or dance, it all seems to boil down to the same thing: laugh at other people and then feel smug about yourself at their expense. (11)

C'est cependant exactement son comportement à l'égard d'Yvette:

Initially he found the drama arousing, thrillingly so, but after his third or fourth afternoon visit (or 'service call' as she likes to refer to them) she abandoned the black lace corset that he relished and replaced it with a red push-up bra and a matching thong. Clearly she imagined this to be an improvement — more of a 'turn on' — but he couldn't find the words to fully express his disdain for the crass vulgarity of this silly piece of string. Yvette continues to wear this tart's uniform, (...) but try as he might he can't bring himself to look at her underwear. (5)

Il trouve l'attitude de la jeune femme outrée et de mauvais goût mais ne peut rassembler, dit-il, assez de mots pour le lui déclarer. Keith est donc un être froid et manipulateur, qui manifeste un comportement déviant inquiétant qui va se préciser dans la suite du roman :

He would still sit on the bus and try and sneak a look without being seen, and he would frequently follow a girl down the tube escalator and make sure that he got into the same compartment and casually sit opposite her. (9)

La duplicité dans la poursuite voyeuriste — « sneak a look », « casually sit » — met le lecteur mal à l'aise, mais l'on remarque que pour Yvette, qui va dénoncer la manipulation dont elle a été victime de la part de son supérieur hiérarchique, la lutte se situe davantage sur le terrain du droit des femmes que sur celui des minorités ethniques, et cela montre une évolution sociétale.

Si Keith comptait sur une connivance ethnique et une acceptation passive et traditionnelle de son comportement pour le moins distant et consommateur, il s'aperçoit qu'il fait face à une nouvelle génération de Noires anglophones qui s'attendent au respect de toutes les facettes de leur personnalité, et ne considèrent plus comme normales les attitudes passives telles que celles de Leila ou de Beverley dans *The Final Passage*. Ironiquement, il se retrouve donc remplacé dans son unité administrative consacrée, entre autres questions, aux problèmes de relations interethniques par une collègue dont la responsabilité était de s'occuper des affaires liées au droit des femmes.

Ne considérant l'angle du métissage qu'en fonction de Laurie pour ce roman, John McLeod dresse en 2010 un inventaire des avancées de la littérature noire britannique et espère une ouverture aux préoccupations de tous les tenants de la société britanniques sans le repli

systematique sur les seuls besoins des Noirs britanniques. S'appuyant sur le roman de Diana Evans, *26a*, paru en 2005, il écrit ainsi :

The twins' mixed-race heritage embodies the determinedly polycultural vision of the identity of Britain in the novel. It is not that the nation needs to be transformed to accommodate them 'at home'; rather, the nation is presented as already like their home of 26a. It is conceived as a mixed location in itself and for all, one that twins together a number of shared heritages with which Nne-Nne and Gladstone magically co-exist without significant contradiction.⁴⁰⁷

Précisément, Caryl Phillips introduit dans le paysage londonien Danita et Rolf, deux émigrants de l'Europe de l'Est — Pologne et Lettonie — la dernière vague d'immigration en date, qui continue d'ailleurs de susciter la réprobation de Bruce, le nouveau partenaire d'Annabelle : « You see the asylum-seekers, and those migrants from the subcontinent who come here to marry their cousins, they have every right to be here no matter how hard some of us may find it to accept them. But this cheap Eastern European labour in the wake of EU expansion, well to Old Labour men like myself this just doesn't seem fair. (50) » L'arrivée de migrants économiques qui ne sont pas repérables par le marqueur /Noir/ déclenche le même refus.

On peut déceler dans l'apparition du personnage de Danuta, une autre intention commémorative dans le roman : alors que la troisième génération Anglo-caribéenne s'inscrit dans le paysage social britannique, marquer l'arrivée dans le corps social britannique de cette nouvelle composante que sont les migrants en provenance des anciens pays de l'Est ou du Nord de l'Europe, tout comme *The Final Passage* commémorait l'arrivée des Anglo-caribéens, *A State of Independence*, la fin de l'Empire britannique, et « Higher Ground » puis *The Nature of Blood* l'arrivée de réfugiés juifs fuyant le génocide perpétré par le régime nazi.

Ce même Bruce fait l'objet du commentaire sarcastique de Keith, qui se targue de sa connaissance en gastronomie internationale. La cuisine est à la fois l'occasion pour Keith de se montrer citoyen du monde, mais également de faire montre de son entrée dans une sphère culturelle dont il n'est pas issu. Il ressort également de ces mentions que les marqueurs culturels, dans un monde postmoderne, ne sont plus fléchés vers une seule culture. Des éléments relevant d'une tradition culturelle donnée peuvent être adoptés indifféremment par tous. Caryl Phillips souligne ainsi la dissolution de marqueurs qui marquaient autrefois les limites entre cultures. Les éléments culturels traditionnels dans le monde postmoderne sont

⁴⁰⁷ John MacLeod, « Extra dimensions, New routines, Contemporary Black Writing of Britain », *Wasafiri*, 64, Winter 2010, 45-52.

désormais accessibles à tous, et les barrières semblent s'estomper: Earl souffre d'une crise paranoïaque dans un restaurant indien; c'est également de la cuisine indienne que Keith et Yvette consomment lors de leur dernier rendez-vous avant la rupture; la cuisine fast-food nourrit les plus jeunes et les plus démunis : « McDonald's, KFC, Burger King, deep-fried garbage that will quickly ruin a slim body. » (70), la pizza est appréciée du fils de Keith qui, lui, affiche, en homme du monde, sa connaissance DU monde des vins.

La mondialisation, est également montrée dans le choix des prénoms: Yvette, Annabelle et Chantelle sont des prénoms féminins à consonance française qui entourent les personnages de la seconde et troisième génération. On a donc bien l'image d'une société globalisée où les avancées se traduisent par des adoptions transculturelles et internationales, pour le bien de tous, comme le souligne John MacLeod à propos des romans d'Andrea Levy : « In a parallel fashion, Andrea Levy has moved from a preoccupation of Black British identity in her 1990's bildungsroman novels, *Every Light in the House Burnin'* (1994), *Never Far From Nowhere* (1996), and *Fruit of the Lemon* (1999), to an engagement with the identity of the UK conceived internationally and transculturally for the benefit of all. » *In the Falling Snow* commence donc par offrir l'image d'une société post- raciale en quelque sorte, où la symbiose entre les héritages s'effectue sans heurts. Yvette pourrait refléter cette nouvelle société où la couleur de peau serait un élément non déclencheur de fractures sociétales, comme dans l'extrait abordé plus haut : « Under the most intense scrutiny she could easily pass for white and suntanned, but her penchant for kente cloth scarves and wooden beads speaks eloquently to the fact that she has never tried to deny her mixed background.» (6)

Cette sérénité doit cependant être conquise, comme l'auteur l'indique par la stratégie mise en place par Laurie pour prévenir les insultes : « These days nobody called him a 'halfie' any more, and his late grandfather would have been pleased to learn that if they did so they were likely to get a thumping for their impertinence. » (115) Laurie a appris à se protéger des bandes organisées et l'épisode avec de jeunes métis dans le métro vient infirmer cette vision quelque peu oecuménique des relations interethniques pour la troisième génération dont Keith perçoit le malaise : « Indie bands, or hip-hoppers with acronymic names, suggest to him not a new generation of music, but the evidence of a general cultural malaise. » (13) Keith ressent face à cette nouvelle génération un sentiment d'extranéité.

Les femmes, partenaires dans les couples mixtes, sont montrées comme faisant des efforts importants afin de préserver leurs unions. Annabelle fait clairement le choix de Keith et s'éloigne de ses parents qui, cédant à la pression sociale, refusent de les recevoir. Le père d'Annabelle souligne, dix ans après les faits, que le choix de sa fille l'a mis en porte-à-faux par rapport aux personnes de son entourage:

You see, Annabelle, I received a note, anonymous of course, shortly after we last saw you in Bristol. In your salad days, as it were. Your mother may have mentioned something to somebody at bridge, or perhaps I babbled to Walter or Barry in the pub, but some chap, or woman for that matter, wanted to know what it was like to have a "nigger-lover" for a daughter. He wrote that he hoped I would never have the ill manners to pollute our village with my mongrel family. Now then, what do you make of that? (25)

Le racismisme est bien montré comme une forme de harcèlement intrusif qui peut détruire les relations familiales par ailleurs normales.

Ce harcèlement pousse à faire ainsi des choix radicaux, Annabelle — « the courageous young woman he met over twenty-five years ago. » (115) — choisit ainsi Keith contre son père qui préfère vivre en harmonie avec son entourage social plutôt qu'avec l'unité familiale construite par sa fille : « (...) she wanted to let him know that she really didn't need to see her father again. His use of the term 'nigger-lover', while knowing that she had an unborn child in her body, had irreparably broken something between them. » (29) Plus tard, Annabelle craint, par un retour des choses, que son fils, ayant choisi de se rapprocher d'un groupe de jeunes Noirs, rejette le monde blanc, et sa mère par association : « I feel as though I might be losing him around the black-white thing. (...) for Laurie only seems to want to be with black kids. He's my son and I don't want him to start disliking me. » (118) Keith rassure sa femme mais on se souvient que la rupture de Vivien d'avec la culture anglo-caribéenne dans *Strange Fruit*, la conduit au suicide après que ses enfants lui aient reproché de les avoir élevés dans le mythe d'un père trop tôt disparu aux Caraïbes, alors qu'il était mort seul et dans la misère après la fuite de sa femme en Europe.

A son tour Brenda, la compagne de Earl, père de Keith, va le soutenir au sortir de l'hôpital psychiatrique où il a été placé suite aux troubles déclenchés par la disparition de son meilleur ami Ralph, battu à mort dans un épisode de harcèlement raciste, en raison d'une liaison avec une jeune britannique, ce traumatisme arrivant peu de temps après sa migration

vers la Grande-Bretagne. Mais elle se trouve prise à partie par l'entourage caribéen de Earl après un nouvel internement :

When his father went into hospital, and it looked as though he might not be coming out any time soon, the West Indian man to whom Brenda and his father paid rent made it clear that he did not want her in his property. He came to collect the rent on a Friday night, and he stood on the doorstep and told Brenda that she had no right to do what she had done so she had better take her white arse out of his place by the end of the month.
(80)

Un ami de Earl lui reproche ainsi d'avoir abandonné son mari et lui retire la location de sa maison. La tension accrue présente dans les couples mixtes les fragilise d'autant, ce que remarque Bénédicte Ledent :

In the Falling Snow, written some 25 years after *The Shelter*, revolves again around two estranged mixed couples: on the one hand Keith, the novel's black protagonist, an Englishman of Caribbean descent, and the white English woman Annabelle, [...] and on the other Keith's father, Earl, and his English stepmother Brenda, who meet in England in the 1960s some time after Earl's arrival from the Caribbean. The two pairs have to face hostility in societies where, in both the 1960s and the 1980s, the union between black and white is still viewed by some as a threat to the nation's purity. (...) The reader is not directly told whether the interracial nature of both marriages is to be blamed for the two couples' eventual separation, but one can guess that their different ethnic and cultural origins is a likely source of tension, to which one must add the differences of class in the case of Keith and Annabelle.⁴⁰⁸

Sont ainsi soulignées les difficultés de ces couples déjà mises en lumière dans les premières pièces.

III - 4 - 3 - Perversité et voyeurisme

On voit également resurgir le thème de la maladie mentale et de la dépression, qui frappent Earl, le père de Keith, comme elles ont frappé Albert dans *Where There is Darkness* (1983), Louis dans *The Shelter* (1984), Leila dans *The Final Passage* (1985), Dorothy dans *A Distant Shore* (2003), Monica dans *The Lost Child* (2015), la mère et le père de Keith, puis la mère d'Annabelle. La difficulté qu'est la négociation des relations inter-ethniques impacte de façon souterraine, et durablement les personnages les plus fragiles. La transformation pathologique du « malaise culturel » chez Keith, ne l'affaiblit pas mais développe chez lui un sentiment de toute-puissance qui laisse apercevoir une facette inquiétante de sa personnalité,

⁴⁰⁸ Bénédicte Ledent, « Caryl Phillips's Drama: Liminal Fiction under Construction? », *Journal of Postcolonial Writing*, 2014, DOI:10.1080/17449855.2014.982924, p. 5.

celle d'un prédateur amateur de femmes plus jeunes. Il s'agit donc de l'émergence objective du thème de la perversité qui vient brouiller le statut du protagoniste principal.

Présenté dès la première page comme objet du racisme ordinaire, Keith déclenche la sympathie réflexe du lecteur, pour ensuite faire montre de penchants voyeuristes envers Danuta, ce qui vient confirmer la perception d'Yvette. Keith transforme bien ces jeunes femmes en objets, comme en atteste les longues descriptions des mises en scène d'Yvette (5). En effet, Yvette est un objet pour lequel il n'éprouve aucun sentiment de sympathie comme ce passage le souligne:

For a minute she holds him tightly, as though she might burst into tears, and then she slowly spurns him and rolls to the far side of the bed and curls into a tight foetal ball. He watches as she loses herself in what he imagines is the familiar entanglement of female feelings of guilt and vulnerability, but he is untroubled by her temporary plight. Annabelle has left him yet another urgent message about Laurie and the problems he is experiencing at school, having fallen in with what she likes to call, 'the wrong set'.(6)

Keith enregistre froidement la demande de réciprocité sans y répondre, opposant à l'attente amoureuse de Yvette un cliché concernant la psyché féminine, et ses propres démêlés familiaux.

Si Keith est manipulateur dans la mesure où il encourage Yvette à s'engager dans des mises en scènes dégradantes : « she prolongs her performance »(10), « poses » (10), « a music hall performer » (11), « Initially he found the drama arousing »(4), il consomme ces mises en scènes tout en se défendant de leur vulgarité: «service call » (5), « crass vulgarity of this silly piece of string » (5), «Yvette continues to wear this tart's uniform » (5), « lamentable lingerie »(10), « try as he might he can't bring himself to to look a her underwear » (5). Il excuse son voyeurisme par la vanité d'Yvette : « He knows that this part of the encounter is all about her vanity, for she simply desires him to concentrate on her. » (p. 10). Le coeur de la relation est ainsi indiqué: « His job is to study the supposed object of his passion » (10). Keith feint d'être amoureux afin de satisfaire ses pulsions scopiques et sexuelles: « concentrate » (10), « observes »(10), « He watches as the late afternoon light fades » (4). Il est un oeil froid observant un être se débattant dans les affres de la passion amoureuse: « plight » (6), et « as though she might burst into tears » (6). Cette distance proxémique est relevée également par Bénédicte Ledent qui l'attribue à un refus d'engagement :

Once described as “ cold fiction” , not only in reference to the snow of the title but to its “absence of passion” and its “ relentlessly even tone” (Hungerford 2011, 169, 170), *In the Falling Snow* indeed follows in a large part the meanderings of Keith’s mind; in an effort to avoid any emotional involvement and until his father’s confession at the end of the novel, he is more taken up by the trivia of everyday life – such as drink, food and the cleanliness of his own living space – than interested in facing the important issues in his life.⁴⁰⁹

Il dévore de même des yeux la jeune polonaise Danita : « then she looked up from her book and he quickly averted his gaze » (102). L’épisode avec Danuta, où Keith harcèle clairement la jeune femme en la suivant, l’épiant, et reconstituant ses habitudes, montre que Keith ne craint plus d’être perçu, ou rejeté comme Noir.

Il devient comme obsédé par cette jeune Polonaise sur laquelle il teste ses techniques de séduction et de harcèlement : « When she reaches the school he moves away from the wall and blocks her path. » (98) Il ne reconnaît son comportement que lorsque le vigile de l’école de langues le poursuit sans l’avoir reconnu : « Really, what the hell was he thinking of spying on her like that? » (105). C’est surtout l’idée de domination, de pouvoir qui l’attire auprès de ces jeunes femmes : « This morning marks the beginning of a new resolution, for he must now begin to act his age and stop associating with young girls who one moment appear to be malleable and the next flare with anger. » (105) « Malleable » est le mot qui suggère les raisons de cette obsession soudaine, un désir d’exercer un pouvoir de contrôle sur un être plus faible.

Keith, qui n’a plus d’horaires fixes depuis qu’il est écarté de son emploi, est comme à la dérive, et confirme une facette de sa personnalité qu’a entrevue Yvette, celle d’un harceleur : « his unbecoming obsession is over» (105). Il se remet donc à son travail de rédaction de façon à se donner un but et des échéances. (107) Son auto justification — « He has done nothing wrong. He has broken no rules. » (104)— ne tient pas face à l’analyse objective de son comportement : « He is wrong, he knows this. Wrong to have passed her the note, wrong to have waited for her at the language school, wrong to have invited her back to his place. » (105) De même, les racistes ordinaires n’ont pas conscience de commettre une faute en faisant activement montre de leur mépris qu’ils estiment à la fois licite et justifié.

Caryl Phillips montre alors que les comportements d’exclusion de l’ère postmoderne ne sont plus liés à la couleur de peau puisque Bruce, le nouvel ami de sa femme dont il est séparé, admet ne pas comprendre l’immigration bas de gamme en provenance de l’Europe de l’Est:

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

« cheap Eastern European labour » (50), et que Rolf, amoureux et floué par Danuta se plaint du racisme britannique :

I will tell you the truth, English attitudes disappoint me. Do you know what it is like to stand in a shop with money in your pocket and discover that nobody wants to serve you? Telling you with their eyes before you are even asking for anything. Do you know what this is like or how it feels?' The man points to his head. 'Can you imagine this?' (210)

Le fait que Rolf indique sa tête afin de montrer la zone d'impact de l'agression raciste éclaire d'autant mieux les descriptions qui abondent dans l'oeuvre de Caryl Phillips concernant la toxicité du racisme et ses conséquences. Le raciste est tout aussi coupable que le pervers. Paradoxalement, la faillibilité de Keith est peu perçue par les critiques. Pourtant, la position de domination sociale dont Keith abuse pour séduire les deux jeunes femmes, et son voyeurisme le placent du côté de ceux qui se distinguent par l'exercice abusif de l'autorité et le non-respect de la personne. De plus, l'insistance de Caryl Phillips sur le côté scopique de l'approche des ces femmes, font entrer ce personnage dans l'arène du contrôle par le regard, ce qui le place du côté du pouvoir masculin, déniait le droit de regard aux femmes qu'il soumet.

C'est uniquement parce que Yvette se rebelle que Keith est démasqué et contraint de quitter son poste. La froideur de ce regard, et la réaction contenue de Keith, après sa mise à pied, est soulignée par Amy Hungerford, qui décrit en ces termes le froid de l'écriture :

If the falling snow of Phillips's title suggests obliteration rather than illumination, chill rather than warmth, it does so to imply the ways narrative attention might melt that snow away. The integrity and gift of cold fiction depends upon the suspension of judgment through the suspension of directed feeling. Cold fiction sees the eternities of ordinary suffering without reducing men and women to dreams or dots.⁴¹⁰

Le monde dépeint par Caryl Phillips n'est cependant pas manichéiste. Les principaux protagonistes ne sont pas exempts de zones d'ombre. Keith dévoile des penchants voyeuristes que deux femmes, l'une métisse et l'autre européenne, vont contribuer à révéler. Cette volonté de domination de femmes blanches ou apparentées, par un Noir, au travers de la jouissance du regard, transgression d'un tabou qui est, par l'esclavage, l'un des piliers fondateurs de la société capitaliste européenne, est comme le pendant de la perversion du racisme ordinaire qui

⁴¹⁰ Amy Hungerford, « Cold Fiction », *Yale Review*, 99 (1), 2011, 168–175, p. 175.

tire sa satisfaction d'agressions pensées comme validées par un sentiment de supériorité résidant dans la couleur de peau.

La problématique du départ ou du retour vers les Caraïbes, cette terre d'Amérique où la discrimination raciale est gravée dans l'inconscient collectif apparaît dans les oeuvres que nous avons évoquées, comme grevée par la perspective coloriste. En effet, dans *Island In The Sun* (1957) de Robert Rossen, la seule issue qui s'offre aux protagonistes formant des couples mixtes, et désireux d'échapper aux barrières raciales érigées par le système esclavagiste et le système colonial en vigueur sur l'île est le départ vers le centre, vers la Grande-Bretagne, où il est espéré qu'une vision moins brutale des rapports inter-ethniques prévaut. Le couple formé par Maxwell, meurtrier en raison du métissage dévoilé, et sa femme créole, a pour horizon la Nouvelle Angleterre, une ancienne colonie occidentale en Amérique. Il s'agit d'ailleurs pour ce couple de rechercher précisément l'antithèse des tropiques, à savoir un espace libéré du tabou infernal du métissage, et non pas tempéré, mais froid.

Qu'en est-il des Anglo-Caribéens qui choisissent le départ? Dans *The Final Passage* (1984), il s'agit pour Leila et Michael davantage d'une fuite vers un lieu dont on sent qu'il n'a rien de pastoral, et qui distille de l'angoisse à distance : crainte d'un monde « blanc » pour Leila, et appréhension d'un environnement hostile et à conquérir pour Michael. Il n'y a pas de vision d'un monde caribéen édénique chez Millie et Bradeth, mais la volonté ferme du choix de leur île contre un ailleurs qui ne peut que, et Millie le pressent, se révéler une déception. Il l'est d'ailleurs pour le principal protagoniste de *A State of Independence* (1985), Francis Bertram, comme il le devient pour Earl et Shirley, les parents de Keith, le personnage principal, Baron, et tragiquement Ralph *In The Falling Snow* (2009).

Francis Bertram est le seul des personnages à réellement effectuer le retour et à envisager de s'installer sur l'île pour un nouveau départ. Son détour par l'Europe, qu'il effectue sans grande conviction, est perçu comme quasiment fantasmé car très peu de choses filtrent de ce séjour de vingt ans, si ce n'est un échec relatif, et un regret du temps perdu. Cependant, Bertram parvient peu à peu à rétablir les liens brisés en reconnaissant ses erreurs et ses faiblesses : « He tried hard to imagine how he might cope, were he to make peace with his own mediocrity and settle back on the island » (157), et en s'attachant à y remédier. Bertram, l'un des rares personnages caribéens montré comme étant sur le point d'être enfin en paix

avec lui-même, va reprendre pied sur l'île en commençant par s'assurer du bien-être de sa famille, le dernier mot du roman étant : « mother ».

Pour Caryl Phillips en effet, c'est du noyau familial que provient l'équilibre nécessaire à affronter le monde.⁴¹¹ Keith, une génération plus tard, cadre supérieur à la direction de la politique sociale de la ville de Londres, est sur la voie de cette réalisation. Le récit de son père sur son lit de mort, lui a permis en effet de renouer avec son histoire caribéenne, et le contact de nouveau établi avec son fils, Laurie, et sa femme, Annabelle, le ramène vers l'unité de la famille qu'il a créée, alors que l'arrivée d'une quatrième génération anglo-caribéenne s'annonce. Le besoin du séjour aux Caraïbes envisagé le place, comme les autres protagonistes, dans cette problématique du retour. Il ne s'agit plus de retour vers l'espoir du même, mais d'un aller vers la rencontre, la découverte, afin de poursuivre la reconstitution de la chaîne narrative familiale. Laurie montre des signes d'intégration dans l'espace londonien, signe positif d'agrégation, et éclaire, par ses démêlés avec une bande de jeunes délinquants, l'autre facette du devenir des Anglo-Caribéens qui ne parviennent pas à rejoindre la classe moyenne. Il est également le témoin des liens souterrains qui unissent les mondes interlopes des années soixante et des années 2000. Les survivances linguistiques témoignent de la présence anglo-caribéenne dans l'histoire de la ville.

Pour revenir sur l'idée de spirale cognitive, l'oeuvre de Caryl Phillips semble donc fonctionner comme en une torsade unissant deux liens anthropologique et ethnologique. Le lien ethnologique serait travaillé dans ses essais où il explore la condition de l'Anglo-caribéen, et plus généralement de l'homme diasporique confronté au monde européen ou nord-américain dans des entreprises certes littéraires mais qui ont bien une base expérimentale : voyager en Europe afin d'utiliser le phénomène de « double conscience » pour observer le regard européen sur l'Euro-caribéen dans *The European Tribe* (1987), repartir comme ses parents des Caraïbes vers l'Europe afin d'entendre le son de l'Atlantique qui englobe les voix des Africains déportés en esclavage, celles des migrants vers l'Europe, pour également évoquer les fantasmes de retours vers l'Afrique ou autres terres diasporiques, telle Israël dans *The Atlantic Sound* (2000), puis, dans *A New World Order* (2001), ré-ordonner sa perception des apports de la diaspora caribéenne à partir du point central du triangle qu'il souhaite occuper entre Amérique, Europe et Afrique.

⁴¹¹ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence « Altered States » à Liège, Belgique.

Le lien anthropologique serait alors la mise en fiction des questions posées dans les essais. La question du départ vers l'Europe, par exemple, qui, lorsqu'elle n'est que fuite et déni de la réalité de l'île, et des rapports humains qui s'y construisent, ne peut qu'aggraver l'impact douloureux des conditions d'accueil moins que généreuses. La possibilité du retour vers les Caraïbes envisagée par Leila, lorsqu'elle entrevoit finalement un futur possible sur son île des Caraïbes, et par Keith Gordon, lorsqu'il ré-assemble les liens épars de son passé familial, est effectivement actualisé par Francis Bertram dans une tentative qui semble réussie car finalement honnête, et sans illusions. Pour Alvin et Errol, Leila, Bertram, et Keith, l'histoire familiale est incomplète et leur intégrité psychique dépend du dévoilement de la totalité de leur histoire familiale. Caryl Phillips a donc ainsi abordé toutes les figures de l'émigration caribéenne, en rendant également un hommage littéraire dans *The Final Passage* et dans *In The Falling Snow* à la génération d'écrivains qui a accompagné la Windrush generation.

Dans *In the Falling Snow*, on comprend que cette stratégie de retour sur des thèmes déjà abordés, mais vus sous un autre angle, permet non seulement d'effectuer un travail de remédiation historique en donnant une épaisseur littéraire à des événements qui s'appuient sur l'histoire personnelle, mais également un travail thérapeutique dont la visée est à l'échelle d'une communauté. Le texte n'est jamais prescriptif et ne juge pas les actes des personnages. Il retrace les affres et les luttes de générations successives pour s'inscrire dans le temps social et historique de communautés d'élection ou de contrainte. Cette mise à jour ne peut être, comme pour le personnage de Keith Gordon, qu'un élément supplémentaire visant à l'intégration naturelle des Anglo-caribéens, zones d'ombres effacées, dans le tissu social britannique, « for the benefit of all »⁴¹² On peut noter également que le style de Caryl Phillips émule le froid redouté de tous les primo-arrivants, par Earl comme par les pionniers de la Windrush generation croisés dans les romans de Caryl Phillips — Amy Hungerford l'a dénommé : « cold fiction » :

The effect is to infuse the present with an overload of portent as the tiny details pile up [...]. We are trained as readers to think that when detail is treated this way it must be [...] meaningful. [...]

Phillips plucks this string of our expectation and leaves it vibrating. That feeling sounds through the novel like the pedal-note G in an addictive Bach musette I have in mind: always there in the

⁴¹² John MacLeod, « Extra dimensions, New routines, Contemporary Black Writing of Britain », *Wasafiri*, 64, Winter 2010, 45-52.

left hand as an open string, no matter what other notes are struck. If the feeling attains resolution — if significance comes clear — it is not in the story of Keith but in that of his father. The novel closes with a long rant, formally if not tonally reminiscent of Roth's long monologues, and it is not about Keith's suffering but his father's. The novel's articulate complaint is that of the immigrant landing irrevocably in cold England.⁴¹³

Amy Hungerford signale ici deux aspects importants du style de Caryl Phillips.

Elle remarque tout d'abord, et nous l'avons souligné, la densité du présent dans l'écriture de Caryl Phillips, et s'émerveille — « marvel at » (175) — du tour de force syntactique et formel requis pour mener le roman entièrement au présent, y compris le récit de Earl. Amy Hungerford souligne ensuite la distance contrôlée qui fait de chaque roman un ensemble dont la clé est dessinée dans la trame : dans *In The Falling Snow*, Keith est silencieux du cri étouffé du son père. Le corollaire de cette écriture, à savoir la cérébralité nécessaire de la lecture, apparaît : « we feel things generated by the logical predicament in which these figures are lodged: despair, terror, pity, disorientation, futility.»⁴¹⁴ En effet la distance inscrite dans le texte empêche l'identification aux personnages, mais le jeu d'observation minutieuse des situations qui nous sont données à observer nous font ressentir, par association cognitive, des affects profonds.

⁴¹³ Amy Hungerford, « Cold Fiction », *Yale Review*, 99 (1), 2011, 168–175, p. 170.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 171.

IV - D'AUTRES REGARDS SUR L'ESCLAVAGE : LES ARTEFACTS MÉMORIELS

La réticence qui accueille souvent l'évocation de l'esclavage appelle de façon prioritaire un travail de remédiation historique pour compenser le silence, tâche que s'est fixée Caryl Phillips. L'une des formes sous laquelle la mémoire de l'esclavage s'est insinuée n'est d'ailleurs pas à placer sous le signe de la commémoration, mais paradoxalement, sous celui de la nostalgie. Des troupes d'Américains blancs furent nombreuses en effet à connaître le succès dès 1830 dans des spectacle incluant des blancs grimés en Africains-Américains, donnant une image grossièrement caricaturale des Noirs captifs, utilisant des codes mettant en jeu le pathos du Noir soumis à la fatalité de l'arbitraire, source inépuisable de réjouissance. Les premiers minstrels reconnus furent donc des Américains blancs qui surent concocter à partir du racisme et de l'institution particulière une forme artistique typiquement américaine.

IV - 1 - *BAMBOOZLED* (2000) de Spike Lee

Alors que *Bamboozled* s'annonce dès les premières images comme une satire des médias nord-américains, il semble que Spike Lee ait cherché à reconstituer l'imagerie raciste héritée de l'esclavage dont le minstrel show est le réceptacle, et à établir une typologie des éléments figuratifs constitutifs du racisme qui ont été ensuite intégrés de façon massive à notre quotidien. En effet, le blackface resurgit spontanément dans les médias, et Caryl Phillips note, côté européen, qu'il connaissait toujours un succès populaire jusqu'en 1978 sur la BBC : « *The Black and White Minstrel Show* won the Golden Rose of Montreux in 1961 and had audiences of 16.5 million by the mid-60s. It was axed by the BBC only in 1978, when it still pulled in five million viewers. Even then, a stage version ran at the Victoria Palace, London, for another 10 years, followed by tours of Australia and New Zealand. »⁴¹⁵

Spike Lee annonce ainsi qu'il utilise la figure de la satire dans cette approche des médias qui permet de questionner leur rôle dans la figuration du racisme. Cette question avait été évoquée par Mel Brooks au travers du film *The Producers* (1968) qui traite d'un projet de

⁴¹⁵ Patrice Barkham, «About Face », *The Guardian*, 22 Septembre 2006. Disponible sur le <http://www.theguardian.com/media/2006/sep/22/raceintheuk.broadcasting>. Consulté le 11 octobre 2015.

comédie musicale sur l'attitude du Troisième Reich envers la communauté juive allemande, monté par des artistes juifs désargentés à la recherche de producteurs crédules et fortunés. Contre toute attente, cette production voit le jour et devient un succès. Ce film a ensuite donné naissance à une comédie musicale à succès sur Broadway. Susan Gubar⁴¹⁶ indique qu'une opération de ce type, c'est à dire une conversion en comédie musicale en conditions réelles, n'est pas envisageable pour le film de Spike Lee, car le blackface ne peut pas être utilisé au second degré : il constitue en lui-même une représentation raciste du Noir.

La distanciation est impossible car le spectateur est de fait appelé à rire, non pas de l'idéologie qui produit le discours, mais des êtres mêmes objets du discours raciste tant l'identification entre représentation et objet représenté est forte. De fait, *Bamboozled* (2000) est davantage qu'une satire, genre que revendique le personnage double Peerless Dothan, alias Pierre Delacroix, en ouverture de film, c'est une dystopie, une société imaginaire régie par une « idéologie néfaste »⁴¹⁷, qui souligne le contenu toxique du blackface, ainsi que l'exploitation de l'imagerie dégradante du Noir en tant qu'homme, ou femme, de spectacle.

Dans *Bamboozled*, Spike Lee utilise pour sa démonstration des supports visuels directement inspirés de ce genre, décors, campagne de publicité autour du show télévisé, et le film se termine sur une série de figurines caricaturales et autres automates relevant du blackface, précédée d'un montage de scènes tirées de films américains, encadré par deux interventions du personnage principal, Peerless Dothan. Spike Lee cherche à démontrer par une typologie des objets du blackface son ancrage dans l'inconscient collectif. Ces séquences documentaires sont également une réflexion sur l'objet de l'art et l'objet artistique. De quoi peut-on faire oeuvre artistique? Toute représentation, fondée sur l'exploitation d'événements traumatiques, lorsqu'elle offre une image dégradée des sujets objets de ces traumas, est-elle admissible, reproductible, puis visible sans autre forme de procès?

Spike Lee déclare d'ailleurs à propos de *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino et de l'utilisation trop fréquente à son goût du mot « nigger » : « American Slavery was not a Sergio Leone spaghetti western. It was a holocaust. My ancestors are slaves. Stolen

⁴¹⁶ Susan Gubar, « Racial Camp in The Producers and Bamboozled », *Film Quarterly*, Vol. 60, n°2, Winter 2006, pp. 26-37.

⁴¹⁷ « Dystopie ». Disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699>. Consulté le 11 octobre 2015.

from Africa. I will honor them,(...) »⁴¹⁸. Le thème du poids de la représentation, « the burden of representation », dont nous avons parlé dans notre chapitre 2, au sujet de la préface de *The Shelter* (1984) de Caryl Phillips, fait bien également partie de la préoccupation éthique de Spike Lee.

C'est la raison pour laquelle, dans ce chapitre où nous abordons deux oeuvres de Caryl Phillips, *Dancing in the Dark* (2005), *Cambridge* (1991), nous allons revenir sur la façon dont à la fois le cinéaste et l'écrivain utilisent la fonction mnésique de documents authentiques pour faire oeuvre politique et esthétique. En effet les supports visuels et textuels sont en eux-mêmes des lieux de mémoire. Le travail de recherche de Caryl Phillips se place donc dans la dimension « sociale » ou « culturelle » de la remémoration. Dans *Cambridge* (1991), en faisant dialoguer des écrits des dix-huit ou dix-neuvième siècles rédigés par des esclaves ou des sympathisants de planteurs avec son propre univers littéraire, Caryl Phillips va développer une approche qui fait entendre sa voix dans l'espace qu'il organise autour des documents sources.

Paradoxalement, c'est Emily, la fille de planteur qu'il conjure de cet espace, qui évoluera le plus radicalement en se trouvant en fin de roman au-delà de la fracture esclaves/planteurs. Elle vit en effet de la bonté d'esclaves en voie d'affranchissement — « the kindness of strangers »⁴¹⁹ — , alors que Cambridge, mis en esclavage, loin d'être sympathique, est montré comme concourant volontairement à sa défaite en embrassant totalement l'idéologie qu'on lui propose, jusqu'à se transformer en missionnaire, pour sa perte. Il en va de même dans *Bamboozled* où Pierre Delacroix, alias Peerless Dothan, scénariste pour la télévision, adopte par esprit de revanche le point de vue raciste du blackface, se prend à son propre jeu et ne comprend que trop tard qu'il a véhiculé un concept artistique vecteur de racisme.

Dans la seconde partie de ce travail, à propos de *The Atlantic Sound*, a été souligné le travail de collecte d'éléments authentiques : articles de presse, récits, interviews, cartes, brochures, ou enquêtes sur le terrain que le texte accueille de façon à approcher le réel ou les traces mnémoniques, au plus prêt. Nous avons également évoqué l'écriture par accréation, ou retour spiralé sur le même, dans une volonté d'en développer l'approche à des fins esthétiques

⁴¹⁸ Jordan Zakarin, « Spike Lee: 'Django Unchained' is 'Disrespectful,' I Will Not See It », *The Hollywood Reporter*, 24 décembre 2012. Disponible sur <http://www.hollywoodreporter.com/news/spike-lee-django-unchained-is-406313>. Consulté le 12 octobre 2014.

⁴¹⁹ In « A Streetcar Named Desire », de Tennessee Williams (1947).

et politiques. Lars Eckstein⁴²⁰, dans son ouvrage *Re-Membering the Black Atlantic*, par une recherche sur l'écriture de Caryl Phillips, a souligné le rapport entre cette technique d'écriture et le travail de mémoire, une technique d'écriture qui s'apparente à celle du cinéaste Spike Lee en ce sens qu'elle cherche, pour faire affleurer le passé dans la mémoire active, à intégrer à l'oeuvre les voix tues.

IV - 1 - 1 - Artefacts et fonction mnésique

Spike Lee prend soin d'ouvrir le film par deux définitions, celles de la satire et de l'ironie. Le cinéaste place son film sous l'égide de la dénonciation des vices et des errements, la satire étant une forme littéraire visant à dénoncer par l'exagération de travers, et l'ironie, une figure de style à but humoristique, dont le sens premier est caché sous une signification de surface. Lorsque Peerless Dothan, plus connu sous le nom de Pierre Delacroix, diplômé de Harvard et scénariste pour la télévision qui se fait fort d'éviter tout comportement qui pourrait rappeler l'image stéréotypée de l'Africain-Américain, se retrouve contraint de ressusciter les minstrel shows car les autres programmes qu'il propose ne sont pas sélectionnés par la chaîne, il espère ainsi se voir licencier de son entreprise. Tout d'abord, le projet d'émission est agréé en dépit de son contenu raciste évident qu'il dénonce dans un premier temps.

Il décide cependant de jouer le jeu du minstrel show, par vanité et cupidité, et entraîne dans cette aventure les deux stars du show: « Mantan », nom de scène de Manray, et « Sleep'n Eat », nom de scène de Womack, ainsi que toute une troupe d'acteurs, danseurs et musiciens. L'émission déclenche l'ire d'un groupe de rappeurs militants appelés les Mau Maus, d'après les militants nationalistes kenyans des années 1950, dont les membres finissent par tuer Manray, la star du show télévisé, en direct, l'émission, un « snuff movie », ou mise à mort filmée, organisée par les rappeurs sur Internet, étant reprise par tous les médias. La police à son tour abat les membres du groupe extrémiste après cette mort en direct. Pierre Delacroix pousse ensuite Sloane Hopkins, sa collaboratrice, qui s'était toujours opposée à son émission, et dont le frère, Big Black Africa, le leader des Mau Maus, vient d'être abattu par la police, à le supprimer à son tour dans ce qui s'apparente à un suicide par procuration.

⁴²⁰ Lars Eckstein, *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006.

Cette satire dystopique se termine donc dans un bain de sang pour les personnages africains-américains. Elle va donc au bout de son raisonnement, à savoir que l'exploitation à but lucratif de l'image du Noir est explosive car elle ne peut qu'apporter violence en retour en exacerbant les réactions au racisme ordinaire de la communauté, mais également en détournant les Africains-Américains d'une réflexion sur les phénomènes d'appropriation culturelle visant une communauté dont nombre font face à une paupérisation économique et culturelle.

Les noms utilisés, tels celui de Mantan évoquent à la fois l'histoire du minstrel show et les artistes liés à ce genre, mais ils peuvent également engager une réflexion sur les rapports inter-ethniques aussi bien que sur l'appel de la créolisation. Parce que le minstrel show est également le sujet de *Dancing in the Dark* (2005) de Caryl Phillips, nous allons faire un retour sur les noms utilisés, ainsi que sur l'effort de reconstitution historique de l'héritage du blackface par l'utilisation de supports filmiques. Ceux-ci font écho au travail de reconstitution du travail de Bert Williams dans l'ouvrage de Caryl Phillips. Le nom de Mantan, qui va connaître un sort tragique, rappelle l'artiste Mantan Moreland (1902 -1973)⁴²¹, qui quitta sa famille en 1910 pour rejoindre un minstrel show et devenir bateleur pour médecin itinérant.

Lorsque cet acteur est évoqué par Pierre Delacroix devant Manray et Womack et qu'il annonce qu'ils devront s'engager dans une reprise des codes des blacks minstrels, l'ambiguïté entre talent artistique et utilisation grotesque et raciste de caractéristiques physiques est rendue toute en ironie:

Pierre Delacroix : This is Mantan Moreland.

Sloane : This is one of his most popular films--*The Lucky Ghost*. It was from the 1940's.

Pierre Delacroix : He was such a clown. A bit of a buffoon, but very funny.

Womack : That ain't funny.

Manray : Now, what is this? (film clip). How does he make his eyes do that?

Pierre Delacroix: He was gifted... Gentlemen, the show. Our show is satirical. You know what that means? That means we are poking fun of this. Our aim is to destroy these stereotypes ;

Le don artistique devient celui de faire rire de caractéristiques physiques exploitées à des fins d'effet de grotesque. Alors que la séquence précédente s'attardait sur le questionnement autour des connotations négatives du mot « black » par les Mau-Mau : en colère, sombre,

⁴²¹ Mantan Moreland. « Appropriately nicknamed "Google Eyes" by his childhood friends, African-American actor Mantan Moreland joined a carnival at 14 and a medicine show a year later - and both times was dragged home by juvenile authorities. Most of Moreland's early adult years were spent on the "Chitlin Circuit," the nickname given by performers to all-black vaudeville ». Disponible sur <http://www.nytimes.com/movies/person/50505/Mantan-Moreland/biography>. Consulté le 6 décembre 2015.

maussade, déprimé, maléfique, rejeté, mis sur liste noire, et couleur portée par les méchants dans les films, l'énumération se termine par : « Must have been a white guy that started all that! ». Le groupe note que l'inconscient collectif occidental charge le mot « noir » de significations négatives et défaitistes.

Tout au contraire, Pierre Delacroix donne à l'utilisation de déformations physiques le statut d'oeuvre artistique par le mot « gifted » et entérine par cynisme la réduction de talents artistiques à des spectacles forains, les « freak shows » auxquels l'artiste noir doit rester cantonné. Le Noir se trouve donc condamné au grotesque, le seul espace qu'on lui octroie. On pense ainsi au costume de Bert Williams transformé en volatile, ou choisissant délibérément de porter le masque du blackface dans le film *A Natural Born Gambler* en 1916, alors qu'il en est le scénariste, réalisateur, et producteur.

IV - 1 - 2 - De la désaffiliation ethnique à la créolisation

On peut d'ailleurs remarquer que « Dothan » est un nom qui évoque les luttes contre la discrimination raciale : c'est la ville où naquit l'ancien Attorney General Bill Baxley qui fut chargé de la procédure concernant l'attentat raciste de Birmingham en 1963 qui causa la mort de 4 jeunes filles dans une église. Spike Lee réalisa en 1997 un documentaire sur cet attentat intitulé *4 Little Girls*. Etant aussi le nom de la ville biblique où les frères de Joseph le vendent à des marchands qui le déportent en Egypte, Dothan évoque également le commerce de chair humaine. Le nom de « Delacroix » rappelle quant à lui la culture européenne, la colonisation ainsi que le christianisme. Dans le contexte du film, il évoque une certaine créolité. Peerless Dothan qui se fait appeler Pierre Delacroix, indique donc le souhait d'une distance par rapport à l'américanité d'origine africaine, et une volonté de garder ses distances avec les mouvements de revendication.

Il se veut créole, et revendique une proximité européenne d'emprunt. Mais cette distance, illégitime, est rendue dangereuse pour le personnage, accolée qu'elle est à sa grande vanité — « Peerless ». Ce geste peut cependant être également lu comme une tentative d'échapper au déterminisme historique frappant les Africains-Américains et les conséquences du racisme, en s'en démarquant par la créolité. Cette recreation de soi peut être aussi considérée comme une façon d'échapper aux contraintes auxquelles il doit faire face en tant

que seul scénariste noir d'une chaîne de télévision américaine. C'est une tentative d'exploiter la multiplicité culturelle, comme l'avance Edouard Glissant :

La créolisation, c'est un métissage d'arts ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques.⁴²²

Peerless Dothan tente donc d'injecter de la flexibilité dans ce qu'il voit comme étant un système binaire où seule l'une des parties est destinée à gagner.

Que la chaîne de télévision à laquelle il tente d'échapper soit nommée : « Continental Network System » semble confirmer le fait que Peerless Dothan aimerait trouver un autre lieu d'expression, et voir le continent — dominé par ceux qui cherchent à le cantonner dans ce qu'ils estiment être sa personnalité — se transformer en archipel où les influences culturelles seraient libres de se nourrir entre elles. De façon révélatrice, le premier mot qu'il prononce est le mot français « Bonjour » — Peerless Dothan se créolise pour se transformer. C'est donc un homme à la personnalité complexe, à l'égo démesuré et qui désire avancer masqué : « I was writing this pilot alone, myself, me, moi. » En écrivant le scénario de l'épisode pilote, il pense ainsi pouvoir tromper le système dans lequel il est inséré et s'en tirer ainsi à bon compte : dépasser la ligne dans les limites qu'il s'est lui-même fixées, et se faire licencier.

Cependant, cette créolisation sonne faux, tout comme son phrasé qui est le signe du travail qu'il opère sur lui-même. Cette stratégie de déni, d'évitement irrite jusqu'à son père : « Nigger, where the fuck did you get that accent? ». Peerless Dothan tente donc de se réinventer autre qu'Africain-Américain. Son père l'avertit cependant en lui indiquant la règle non inscrite : « Every nigger is an entertainer. » Cette phrase souligne l'inévitabilité du fardeau de la représentation. Junebug signifie par là que le regard posé sur le Noir transforme derechef celui-ci en la forme de construct que s'est formé le sujet observant. Il transforme ainsi tout Noir observé au travers d'un prisme raciste en « performer », en sujet dont la mission est de distraire à ses dépens, car l'utilisation du mot « nigger » colore inévitablement l'adage en concept raciste.

⁴²² Edouard Glissant, « La Créolisation du monde est irréversible ». Disponible sur http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html. Consulté le 28 août 2015.

Or, la distance que Peerless cultive va le desservir dans la mesure où il ne se reconnaît pas dans l'image institutionnalisée du Noir, mais ne se place pas dans la revendication d'un autre espace car il cherche la reconnaissance à tout prix. Il est ainsi montré comme un intrus dans un univers qui ne le reconnaît pas : à son arrivée dans les locaux de la chaîne, il courtise les membres du personnel qui ne lui rendent pas ses saluts, situation qui va s'inverser lorsque son émission, aux dépens des Africains-Américains, connaîtra le succès. De plus, il n'est pas tenu informé des réunions de travail, ce qui signifie qu'en dépit de son éducation à Harvard, et de son travail soutenu — « You work so hard for your success, honey. », lui confirme sa mère — il est le sujet d'un harcèlement discriminatoire au sein même de son entreprise, car son comportement, qui n'est, au mieux, que celui des cadres ayant reçu la même éducation, n'est pas admis car il est Africain-Américain : « with your Harvard education and your bullshit pretentious Buppy ways. » confirme son supérieur, Dunwitty.

Mais c'est son insécurité par rapport à sa propre image qui le conduit à sa perte, car il est incapable de faire respecter son opinion sur l'utilisation du mot « nigger » par son employeur. On remarque d'ailleurs dans la séquence que Peerless Dothan réprime une violence réelle à l'encontre de Dunwitty qui s'arroge le droit de vider le mot « nigger » de toute connotation raciste :

Dunwitty : If the truth be told, I probably know niggers better than you. Don't go getting offended by my use of the N-word. I have a black wife and two biracial kids... so I feel I have a right. I don't give a goddamn what that prick Spike Lee says. Tarantino was right. "Nigger" is just a word. If Old Dirty Bastard can use it, why can't I?
Pierre Delacroix : I would prefer if you did not use that word in my presence.
Dunwitty : Oh, really? Nigger, nigger, nigger, nigger.
Pierre Delacroix : Whitey, whitey, whitey, whitey!

L'accès de violence de Pierre Delacroix est montré comme fantasmé. Il est une équivalence en images de la pulsion de violence en retour déclenchée par le mot « nigger », dont Dunwitty se permet l'utilisation, ainsi que de l'autocensure qui lui interdit l'utilisation du mot « whitey ».

Pierre Delacroix ne parvient pas non plus à remettre en question la stratégie d'appropriation de son supérieur hiérarchique qui lui reproche de vouloir opérer une tentative de passage. Plus qu'une satire du monde des médias et des Africains-Américains voulant effectuer un passage vers « the other kind », (voir notre discussion de *An Island In The Sun*, chapitre 3) le film est bien une dystopie car il explore les conséquences de l'absence de tout contrôle social sur la mémoire collective et le racisme ordinaire.

Spike Lee n'hésite d'ailleurs pas à forcer le trait. En effet, Peerless Dothan se fait dépasser sur le front de l'américanité d'origine africaine par son patron qui utilise l'arme de la récupération culturelle pour lui retirer toute caractéristique identitaire ou éléments de protestation. Dunwitty se dit en effet plus Noir que Delacroix car il utilise l'argot noir, a épousé une Noire américaine, a deux enfants métis et pense qu'il peut ainsi s'arroger le droit d'utiliser le terme « nigger » sans offenser quiconque. Alors même que Pierre Delacroix s'évertue à offrir une image lisse, non ethnicisée, son patron est Noir, le pouvoir en plus. A l'opposé, Pierre Delacroix utilise ainsi un langage châtié, voire précieux: « For what, pray tell? » et est montré se rasant soigneusement le crâne, éliminant ainsi un autre rappel, physique, à l'africanité.

La séquence où l'on voit Peerless se raser le crâne est également une allusion visuelle au titre de l'ouvrage de Frantz Fanon : *Peau Noire, Masques Blancs*⁴²³, qui appelle ce phénomène le complexe de lactification. Peerless Dothan cherche véritablement à se faire blanc, ce qui relève de l'ironie caustique, puisque son aveuglement sur sa propre identité va entraîner d'autres Africains-Américains à se faire plus Noirs que Noirs et à porter le masque de bouchon brûlé qui surligne et moque le marqueur /noir/ de la peau. Sa violence contenue s'exerce par procuration sur ces collaborateurs à qui il va faire porter le poids du spectacle, et particulièrement le poids du masque. Le nom de « Pierre », que Peerless Dothan préfère à son prénom, évoque de même le reniement du Christ par l'apôtre avant la Passion dans le Nouveau Testament.

Pierre Delacroix cherche également à séduire des femmes blanches ce qui peut vouloir signifier un désir de domination revancharde ou de revalorisation compensatoire, ce que souligne Sloane, lorsque la farce menace de tourner au tragique : « If you weren't so busy fucking Maryann, Sue, and Beth...maybe you would have a little more stroke in your back. » Elle lui rappelle que son désir d'intégration lui a fait perdre toute notion de révolte et toute énergie revendicative. Ce désir de revalorisation revancharde aux dépens des femmes blanches avait été souligné côté anglo-caribéen, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre 1, par le sociologue Ken Pryce, dans son étude des « hustlers » de Brixton, et par Caryl Phillips. En effet, chez Phillips, ce désir de conquête est incarné par les personnages de Albert Williams dans *Where There Is Darkness* (1982), Errol dans *Strange Fruit* (1981), de Keith

⁴²³ Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris: Editions du Seuil, 1952.

dans *In The Falling Snow* (2009) où Keith développe d'ailleurs une pulsion voyeuriste lorsque sa vie se délite après sa séparation d'avec sa femme.

Dunwitty place donc Pierre Delacroix dans une situation inextricable de double-bind : après avoir usurpé son identité, en effectuant un passage à contre-courant, et cherché à le déstabiliser, il lui reproche de faire ce qu'il fait lui-même en passant du côté blanc : « You're just frontin', tryin' to be white. » On remarque l'élosion du « g » final pour la touche d'authenticité dans l'imitation. Pierre Delacroix, parce qu'il rejette son Africanité-Américaine, ne peut combattre l'appropriation culturelle.

Spike Lee utilise également la mise en abyme pour rappeler la querelle qui l'a opposé à Tarantino sur l'utilisation du mot « nigger », et la phrase écho de Dunwitty : « 'Nigger' is just a word. » Il entend ainsi démontrer, par son utilisation massive, dans un univers dystopique, que ce mot garde bien, et depuis toujours, une portée raciste. Le slogan des Black Panthers, « Black is beautiful », se retrouve ainsi trivialisé par « Niggas is a beautiful thing », slogan imaginé par le futur « Honest Abe Honeycutt », un personnage créé à partir de l'image de Abraham Lincoln, et qui deviendra le Maître de Cérémonie du show.

Ce personnage, qui ne possède que des rudiments d'éducation — « 'a actor' » — et s'autoproclame acteur : « I act on my job », est de fait un spécialiste du détournement.

Pierre Delacroix : What is your background?
Honest Abe Honeycutt : I'm a actor. You know, I act.
Pierre Delacroix : What is the last thing I might have seen you in?
Honest Abe Honeycutt : I act on my job all the time.
Pierre Delacroix : Can you give me a little performance?
Honest Abe Honeycutt : I do all sorts of kind of things, man. Whatever you need me to do. I even do Shakespeare shit.
Pierre Delacroix : Do some Shakespeare.
Honest Abe Honeycutt : « To be or not to be », you know? That's the motherfuckin' question. You know, that is the motherfuckin' question. And, well, you know, like in *Hamlet*... there's a scene where this brother was... Laertes was asking the king... that he wanted to go to Paris and shit. The king asked his daddy, and his daddy say... "He hath, my lord, wrung from me by laboursome petition..."
Pierre Delacroix : Was there any more to it, or that was pretty much...
Honest Abe Honeycutt : Basically he was saying let that motherfucker go. Let him go, you know.

En adoptant un phrasé africain-américain pour citer Shakespeare — « by laboursome petition » — Honeycutt déclenche l'hilarité de Sloane. De fait, il trivialise le texte canonique — « Basically he was saying let that motherfucker go » — en ne lui laissant que son contenu de surface. Or, ce texte est en relation directe avec la question centrale que pose Spike Lee:

jusqu'à quel point peut-on accepter de renier ses ancêtres et de renoncer à chérir leur mémoire, lorsque l'on est un Africain-Américain? La question, identitaire s'il en est, et qui devient « the motherfucking question » peut se décliner selon les personnages : « être ou ne pas être africain-américain » pour Pierre Delacroix, mais également pour Sloane, les acteurs, le public invité pour l'enregistrement des émissions, et les téléspectateurs : « être ou ne pas être 'a nigger' », c'est à dire se reconnaître ou pas dans l'acception du terme « nigger » dont la connotation est par essence raciste, puisque l'institution de l'esclavage a fait de la couleur de peau le premier marqueur de l'esclavage.

Un deuxième écho peut être décelé dans l'autre phrase citée : « He hath, my lord, wrung from me by laboursome petition... ». Elle pourrait être un rappel de toutes les avancées sur le front des droits civiques obtenues au prix d'efforts constants et de luttes sanglantes par les Africains-Américains. Tourner ainsi en ridicule ces « petitions » serait en quelque sorte une insulte faite à ces efforts, et l'utilisation du mot « nigger », un manque de respect à l'égard de ces ancêtres souvent suppliciés sous cette appellation. Le costume et le nom d'Honest Abe Honeycutt semblent tourner également en dérision les efforts d'Abraham Lincoln, et avec lui de tous les Américains qui se sont battus armes à la main afin de mettre un terme à l'esclavage et à garder unie la Fédération dont la maxime est : « E pluribus unum ». Cette devise indique bien que l'union ne peut se réaliser qu'au travers de la diversité respectée, et que le respect de la lettre de cette maxime reste toujours à défendre.

Persuadé que la classe moyenne américaine noire, est tout autant digne d'attention que son homologue blanche — «The Negro middle class does exist.. and it's fertile ground for a dramatic series or a sitcom. » — Pierre Delacroix s'était vu refuser trois sujets portant sur les relations inter-ethniques toujours difficiles, car trop réalistes — « People want to be entertained. » — et surtout s'éloignant des clichés sur les Africains - Américains. Chacun de ces sujets traitait pourtant de problèmes de société ayant toutes pour point de départ les difficultés liées au racisme. Lors de la réunion de travail avec un groupe de scénaristes, Spike Lee va démontrer que des émissions basées sur les vicissitudes de familles de la classe moyenne blanche ont trouvé le succès, alors que celles impliquant des familles africaines-américaines, existent bien, mais véhiculent souvent des clichés sur les Africains-Américains, ou des rappels au blackface. La télévision éluderait donc la réalité du vécu de la classe moyenne africaine-américaine.

Spike Lee démontre ainsi que la banalisation du mot « nigger » a pour résultat la trivialisation de l'histoire même des Etats-Unis, et une perte de sens. On peut ainsi voir la réponse de Dunwitty à Pierre Delacroix, à la fois comme une banalisation et une profanation de l'holocauste qu'a représenté l'esclavage : « The reason why these shows didn't get picked up is because nobody, no-motherfuckin'-body... niggers and crackers alike, wants to see that junk. » «Cracker» est un nom dérivé du claquement du fouet et désignant le contremaître responsable des esclaves. Banaliser le nom du tortionnaire et celui du supplicié en les plaçant sur le même plan, et rejeter les atrocités commises dans les oubliettes de l'histoire revient à nier le crime contre l'humanité.

It just came to me, you know?
Waste away your life and linger.
Sittin' at home
watchin' Jerry Springer.
You do blackface
and a monkeyshine
And cut a "G" at the same time
'Cause niggas
is a beautiful thing
(...)
Then it get into a gospel thing.
Stand up
If you a nigga
'Cause, you know,
it's about keeping it real.

Ce monologue de Honeycutt rend plus claires les données du « blackface ».

L'adoption de cette pratique par des Noirs a des racines économiques. Tout comme Bert Williams et George Walker, qui sont les personnages centraux de *Dancing in the Dark* (2005) de Caryl Phillips, Honeycutt, puis Manray et Womack sont poussés à accepter les conditions du blackface afin d'améliorer leurs conditions de vie. Le talent artistique des Africains-Américains se met au service de l'affront fait à tout un groupe ethnique : « You do blackface/and a monkeyshine⁴²⁴/And cut a « G » at the same time. » C'est ce que Susan Gunbar va nommer : « racial disaffiliation »⁴²⁵.

Pierre Delacroix leur ouvre la voie, lui qui peut prononcer des phrases du type : « I do not want to have anything to do with anything black for at least a week. » De fait, Peerless

⁴²⁴ Définition : « The activity of black folks when the boss is'nt looking. ». Disponible sur <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=monkeyshine>. Consulté le 9 novembre 2015.

⁴²⁵ Susan Gunbar, « Racial Camp in The Producers and Bamboozled », *Film Quarterly*, 60.2 (Winter 2006/2007), 26-32.

Dothan cherche à mettre à distance le problème que signifie être un Africain-Américain. Ce bâillonnement du soi dans l'expression d'une personnalité factice imposée pour des raisons ici, économiques, crée une distance entre père et fils dans *Bamboozled* tout comme dans *Dancing in the Dark*, et est le prix du succès pour les Africains-Américains lorsque le déni des origines ou le reniement apparaît comme la voie unique vers l'accomplissement de soi.

Pierre Delacroix en est venu à se persuader qu'il ne relevait pas de la culture noire américaine. Il s'en désaffilie progressivement, alors que son père, Junebug, spécialisé dans le one-man show, explique qu'il cultive sciemment sa différence, et sa distance : « I got too much pride, too much dignity...integrity. I can't do that Hollywood stuff, man. » Il refuse en effet de se considérer un « nigger ». Il avertit d'ailleurs son fils en ces termes : « Every nigger is an entertainer. ». Ceci pourrait être prolongé par : « Every entertainer is not necessarily a nigger. » Junebug tente ainsi de découpler l'association Noir/bateleur qui fait intrinsèquement du Noir, pour le raciste, un spectacle en soi.

Son fils souligne avec emphase qu'il ne fera pas les mêmes choix: « Did I want to end up where he was? Hell, emphatically, no. » Pierre/ Peerless va donc renier ses origines en souffrant de les voir moquées afin d'accéder au succès. Pourtant, « croix » est également synonyme d'épreuve et de douleur. Peerless vend en quelque sorte son âme, et ceci renforce l'aspect gothique du film, qui est un conte d'horreur et de châtement. On peut en discerner les éléments par le donjon que Peerless Dothan habite, la résurrection d'un genre honni, le blackface, et la possession progressive de Pierre Delacroix par les figurines racistes qu'il collectionne et son châtement final.

Le lien entre le roman *Dancing in The Dark* de Caryl Phillips et le film *Bamboozled* semble être l'idée que l'interprétation du Noir selon les codes blancs cause une rupture entre culture transmise et culture adoptée. L'héritage et les principes paternels sont abandonnés de façon à se montrer performant sur le front social et culturel, le prix en étant la dissolution de l'identité propre. Cependant, comme le fait remarquer Sloane à Manray : « Well, as I was saying...Bert Williams and the rest...they had to blacken up 'cause they had no choice. » Plus d'un siècle plus tard, Spike Lee montre les Africains-Américains pris dans le même engrenage.

Les maux contemporains, violence urbaine, ou image dégradée de la femme noire, sont réinjectés dans le circuit du divertissement ou de la publicité. Les questions font spectacle :

les Mau-Mau représentant violence urbaine et revendications politiques montrent comment sont recyclées celles-ci dans la musique vendue sous l'étiquette « gangsta rap »; le corps des femmes africaines-américaines étant objectifiés comme consommables et utilisés dans les clips vidéos dont on voit un pastiche visant à égratigner un styliste spécialisé dans le streetwear urbain, pour vendre des produits allant de boissons aux vêtements.

La dégradation de l'Africain Américain est en effet spectacle. Dans *Bamboozled*, seules les séquences de spectacle de minstrels ne sont pas filmés en vidéo, parce que le spectacle étant créé par des artistes de qualité, le spectateur du film, tout comme les spectateurs du show télévisé sont pris au piège de la représentation artistique haute en couleur et séduisante de l'abject. En effet, si l'on part du principe que le mot « nigger » n'a aucun signifié raciste, tout le monde peut devenir « un nigger », et s'affubler sans conséquences des caractères visibles et reproductibles qui vont avec la représentation du concept : masques de blackface, perruques, cheveux tressés, ou en Afro, afin de participer à la réjouissance collective.

Dans la mesure où certains de ces phénomènes s'opèrent réellement dans l'espace civil : appropriation culturelle, récurrence du blackface dans la publicité ou au cinéma, utilisation revendiquée du mot « nigger » par certains, Spike Lee démontre que l'idéologie raciste qui a accompagné la mise en esclavage de personnes noires est toujours active de nos jours mais non identifiée comme telle. Peu nombreuses en effet sont les personnes s'affublant d'étoiles jaunes, de lignes de chiffres sur le poignet, ou d'un costume rayé pour ajouter une note de gaieté au quotidien ou souligner les mérites d'un produit.

Pierre Delacroix a, lui, pleine conscience de sa transgression. Il déclare : « I was feeling a little like Dr Frankenstein. », pris au piège de la résurrection des minstrel shows, pensant toutefois qu'il sera plus fort que le système auquel il appartient. *Bamboozled* devient dès lors un film fantastique où l'on ressuscite non pas un cadavre, mais un genre défunt. Le héros accepte donc, dans ce qui s'apparente à une profanation, un contrat maléfique et macabre. Spike Lee s'exclame d'ailleurs dans le commentaire accompagnant le film : « How can anyone think that a sitcom about a holocaust could be funny. Slavery in this country was a holocaust. »⁴²⁶ D'ailleurs, et contrairement aux acteurs qui l'ont précédé, Peerless Dothan a le choix, mais c'est un rêve de succès et d'Oscar qui le fait céder aux sirènes du succès, et ne pas démissionner, comme il l'avait promis à Sloane.

⁴²⁶ *Bamboozled*. Réal. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks Productions, 2000. Long métrage. DVD.

En attendant à la mémoire de ses ancêtres mis en esclavage, et en remettant à l'ordre du jour la mise en scène de l'holocauste, Pierre Delacroix entre dans le gothique, le maléfique. C'est Sloane qui lui offre le premier objet, « a Black collectible », une figurine à l'image de Noirs représentés dans des positions stéréotypées, et produites avant la déségrégation :

Pierre Delacroix : And what is this?

Sloane : It's a gift.

Pierre Delacroix : For what, pray tell?

Sloane : Despite how I may feel about the show personally... you did come up with something, let's say, unique.

Pierre Delacroix : Unique?

Sloane : Why don't you open it? Watch this.

Pierre Delacroix : And what do we call this thing?

Sloane : It is called a "Jolly Nigger Bank. » Ain't that something? And it's not a repro. It's circa turn of the century.

Pierre Delacroix : Thank you, I guess.

Sloane : I thought it was appropriate.

Pierre Delacroix : And is that good or bad?

Sloane : Well, got a brand-new successful show... so you'll be going to the bank. Plus, I love these Black collectibles.

Pierre Delacroix : Really? How so?

Sloane : It reminds me of a time in our history... in this country when we were considered inferior...subhuman, and we should never forget.

Dans cette dystopie gothique, la transgression, « l'unique » que mentionne Sloane, est le revival du blackface, qui correspond à un sacrilège.

IV - 1 - 3 - Des supports de mémoire : retrouvés et ré-imaginés

Les figurines et automates racistes contemporaines de l'esclavage ou de la ségrégation que Peerless Dothan commence à collectionner envahissent à la fois son appartement et son esprit. Pierre Delacroix, « bamboozled », comme « dépossédé de lui-même » par le discours raciste qu'on lui enjoint de mettre en scène, est également déstabilisé par ces pièces de collection toxiques, et on peut ici également faire allusion à la possession de type vaudou, fréquente dans le folklore de la Nouvelle Orléans, le lieu par excellence de la créolité aux Etats-Unis. L'esprit de Pierre Delacroix est donc vampirisé par un esprit de haine qui va frapper tous les personnages impliqués dans le spectacle, les faisant prisonniers d'une trame implacable.

Spike Lee commente ainsi les images de ces figurines racistes : « He is being consumed by black collectibles. It's taking over his life. »⁴²⁷ La disparition de toute éthique fait naître

⁴²⁷ *Bamboozled*. Réal. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks Productions, 2000. Long métrage.

des forces qui vont converger vers ce donjon gothique à DUMBO — Down Under the Manhattan Bridge Overpass —, Brooklyn, gardé par quatre horloges, symboles du temps et de l'histoire, où vit Peerless. Ce donjon a bien une allure gothique, et si on se réfère à la définition donnée par M. H. Abrams: « The term 'Gothic' has also been extended to a type of fiction which lacks the medieval setting but develops a brooding atmosphere of gloom or terror, represents events which are uncanny, or macabre, or melodramatically violent, and often deal with aberrant psychological states. »⁴²⁸ On peut y relier l'atmosphère de plus en plus sombre de l'appartement de Pierre Delacroix, l'inquiétante étrangeté des figurines, et la violence latente des thèmes évoqués.

L'état mental de Pierre Delacroix s'altère en fonction du succès de son émission et les automates en viennent à s'animer de leur propre chef, le fixant d'un regard maléfique. Une fois déchaînées, ces forces venant venger la profanation de ces représentations coupables des Noirs, vont s'acharner à détruire ceux qui en sont les instruments. Le film s'ouvre sur des plans de Peerless s'éveillant dans ce donjon, dans une lumière bleutée, et froide, et sur un rappel de l'histoire africaine-américaine par Stevie Wonder dont le titre annonce le sujet du film : « Misrepresented people ». Il s'agit de dénoncer à travers le double mode de la satire et du genre gothique, un genre honni, le minstrel show et corollairement, la réinterprétation péjorative du monde noir. Stevie Wonder note que la comédie n'est présente que dans l'oeil des commanditaires : « From back then until now/We see no comedy;/We have been a misrepresented people. »⁴²⁹ et que l'anathème est à jeter sur toute forme de reprise de ce genre abject: « Yes, we march across time to free/ A melody/ To never be a misrepresented people. // No you must never be a misrepresented people. »

Spike Lee tient également à montrer le danger de la radicalisation : la représentation de soi peut également être réductive lorsqu'il s'agit pour des raisons idéologiques, de ne souligner qu'une partie de son identité. Ainsi, Julius, le frère de Sloane et membre des Mau-Mau se fait-il dorénavant appeler : « Big Black Africa ». Caryl Phillips a également traité de cette illusion partagée dans la diaspora africaine dans *The Atlantic Sound* (2000). C'est une autre forme d'erreur, car le changement des caractères discrets de son identité ne peut préjuger en rien de la perception de soi par un groupe antagoniste.

⁴²⁸ Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981, p. 152.

⁴²⁹ Stevie Wonder, « Misrepresented People ». Disponible sur <http://www.metrolyrics.com/misrepresented-people-lyrics-stevie-wonder.html>. Consulté le 25 février 2016.

Tout comme l'écriture de Caryl Phillips, le cinéma de Spike Lee est un cinéma d'intervention qui part du réel et invite à y retourner en se nourrissant du passé. Si l'on compare ce film à *Network* (1972) de Sydney Lumet, qui critique également l'absence d'éthique, et la manipulation du public qui caractérisent les directions des chaînes de télévision commerciales, *Bamboozled* ajoute à cette critique une dimension postcoloniale car ce qui est exploité ici est le racisme ordinaire et l'image dégradée des Africains-Américains. La satire est utilisée de façon à rendre plus palpable le racisme ordinaire. Elle opère un effet de loupe. Mais ici l'utilisation abjecte de l'image raciste va appeler un châtiment administré par des forces vengeresses relevant du genre gothique, magnifiées par l'ampleur de la transgression. L'aspect macabre, sacrilège et pervers du blackface est ainsi mis en lumière, et explique pourquoi les apparitions furtives du blackface au détour de films ou de séries télévisées doivent toujours être relevées et condamnées avec vigueur.

La notion d'« asservissement performatif » vient comme en écho au film où les personnages se voient contraints de vendre leur identité et leur image d'eux-mêmes. Le film et le roman maintiennent que le marketing des artistes africains-américains encourage le travestissement de leur personnalité en échange d'un meilleur impact commercial. Il faut également noter ce que déclare Ellen Kuras, directrice de la photographie pour le film : « and when you put blue light on it, it (blackface) feels like cast iron.(...) People feel locked into the black-face. »⁴³⁰ Ce masque de fer est une prison, loin de l'assertion fière du titre de Georges Lamming, *In The Castle Of My Skin* (1970), qui souligne pourtant tout autant l'isolement opéré par la « double conscience » dont parle W.E.B. Du Bois, activée par la couleur de la peau.

Spike Lee et Caryl Phillips prennent soin de souligner que les artistes noirs devraient être attentifs à la façon dont ils engagent leur responsabilité lorsqu'ils se consacrent à la scène de façon à ne pas se laisser enfermer dans une image d'eux-mêmes qu'ils n'auraient pas souhaitée, sous peine de se retrouver prisonnier d'une créature médiatique. L'industrie du divertissement est effectivement une machine qui utilise et abuse des artistes qui ne sont pas parvenus à se donner les moyens de fixer les termes sur lesquels ils baseront leur contribution artistique à la culture nationale.

⁴³⁰ *Bamboozled*. Réal. Spike Lee. New Line Cinema, 40 Acres & A Mule Filmworks, 2000. Long métrage.

Après la mort de Mantan/Manray, Pierre Delacroix reconnaît sa place dans l'héritage tragique de la tradition du Black Minstrel. C'est avec un masque bouchon brûlé et sous l'oeil sardonique de la figurine du Jolly Nigger Bank qu'il décide de visionner la cassette apportée précédemment par Sloane, non sans avoir admis le pouvoir mortifère de ces figurines. La figurine s'anime, et se réjouit dans un bruit de mécanisme. Ce n'est qu'après cet instant qu'il comprend que la figurine qu'il considérait comme un objet de nostalgie prenant part à l'hagiographie de la forme du black minstrel, est de fait un objet toxique, et en l'occurrence, relevant du gothique, à la puissance maléfique.

Cette succession de figurines qui va se poursuivre au rythme de une image/seconde, donne une impression de coalition car elles sont filmées en très gros plan, ce qui leur donne une présence quasi surnaturelle, certaines figurines ayant été de toute évidence inspirées par des modèles vivants. L'une d'entre elles montre un visage à la bouche grande ouverte et présente même de véritables dents en incrustation. De simples objets souvenirs, ces figurines acquièrent le statut d'objets de mémoire, et même de reliques. L'incrustation de dents véritables marque le franchissement de la limite de l'intégrité corporelle des Africains-Américains, et montre que cette volonté forcenée de représentation n'est qu'une continuité de la volonté de domination et de possession jusqu'au corps même de l'Africain-Américain, ce que rendait possible l'esclavage.

Ces figurines représentent donc la présence de tous ces « cousins » comme les appelle Pierre Delacroix qui retrouve en fin de vie un sentiment d'appartenance à la communauté africaine-américaine, la seule évolution positive du film, car ces morts n'auront servi à rien puisque, le spectacle continue, sous forme de « best-of » : « Good-bye, cousins. Please tune in next week for the best of « Mantan: The New Millennium Minstrel show. » (02:04:34 - 02:04:47), annoncé d'outre-tombe par la voix de Pierre Delacroix. C'est à la fin de cet itinéraire sanglant que Pierre Delacroix est amené à reconnaître et assumer sa place dans la longue chaîne des artistes qui contribuent à la pérennisation de cette imagerie toxique en se persuadant de leur innocuité.

IV - 1 - 4 - Taxinomie du racisme

La dystopie imaginée par Spike Lee ne peut que se terminer dans un bain de sang en raison de la légitimation du racisme par un discours mêlant économie des médias et alibi culturel. Je désire revenir cependant sur la typologie visuelle élaborée autour de la représentation de l'Africain-Américain qu'il montre pré-déterminée par une imagerie ancrée dans l'inconscient collectif. Cette typologie visuelle Spike Lee va l'élaborer à partir d'extraits de films, de dessins animés, de figurines à l'effigie d'Africains-Américains. Il va également travailler sur l'héritage du blackface dans la dystopie qu'est *Bamboozled* en recourant à l'art de Michael Ray Charles pour le matériel publicitaire et les décors accompagnant le spectacle télévisé.

Le documentaire inclus dans le film est apporté par Sloane qui lance la cassette à Pierre Delacroix en lui disant que ce document pourrait contribuer à l'exonérer de sa contribution au réveil du Blackface, car tous les Africains-Américains qui y participent l'ont fait contraint par l'industrie du spectacle. Elle pourrait le ramener vers la lumière, c'est à dire une vision exempte des préjugés renforcés par le Blackface, montré comme un art sombre, marqué par le mal : « Sloane : When are you gonna come into the light? /Pierre : The light? /Sloane : The light! /Pierre : Don't you give me none of this mumbo-jumbo bullshit...because your hands are just as bloody as mine. » (01:38:13.587 - 01:38:24.895) Pierre est bien une créature de l'ombre car il reste emprisonné dans une illusion malsaine à caractère toxique.

Spike Lee qui s'est engagé dans une stratégie de transformation et de subversion en utilisant le mode de la satire, agit de même avec les artifacts du blackface : « Such techniques are generally adopted when the semantic potential of earlier texts, images or music is perceived as dominant, or even « tyrannical » in certain sociocultural contexts. In this situation, 'since it is impossible to forget or neutralize the discourse, one might as well subvert its ideological poles.' »⁴³¹ En les rendant agent d'une justice immanente au niveau de l'histoire, et en les réorganisant au niveau de son discours filmique, Spike Lee fait témoigner les figurines contre le système qui les a produites. En effet, comme le souligne Lars Eckstein:

⁴³¹ Larnet Jenny, « The Strategy of Form, » in *French Literary Theory Today*, ed. Tzvetan Todorov, tr. R Cartier London: Cambridge UP, 1982, 59, citée par Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 54.

« By selecting, combining and disclosing mnemonic sources, narrative fictions bring certain mnemonic configurations within the aesthetic experience of a readership. »⁴³²

Le lien entre *Bamboozled* de Spike Lee et *Dancing In The Dark* de Caryl Phillips est donc la représentation du Noir, telle qu'elle est mise en scène, mise à l'image, perçue, pensée, vue et vécue. La représentation de l'être-Noir, au sens de son image, de son imagerie et de sa performance, est au coeur de ces deux oeuvres. A la fois pour le cinéaste et l'écrivain, les artistes Noirs sont pris au piège de ce que Caryl Phillips appelle : « performative bondage » (6) lorsqu'il évoque le travail des musiciens noirs : « the anxious syncopated tap tap tapping of clumsily shod feet beating out their joyous black misery in a tattoo of sweating servitude. Performative bondage.» (6)

On lit dans cette phrase deux rappels de l'esclavage : « servitude » et « bondage », qui établissent une équivalence entre le travail forcé dans l'industrie esclavagiste et le travail mal rémunéré — « clumsily shod feet »— et auto-dénigrant, dans l'industrie naissante du spectacle. Le mot de « primitif » souvent utilisé comme justification de la déportation d'êtres à qui l'on retirait la qualité d'hommes, en vient à justifier une nouvelle exploitation : « These were bright new monied times in which society people were encouraged to enjoy the primitive theatrics of those who appeared to be finally understanding that their principal role was now to entertain. »(6) Il s'agit de l'orée d'une nouvelle ère d'exploitation, celle du Noir artiste.

La volonté de Spike Lee, tout comme celle de Caryl Philips au demeurant, est de donner des outils conceptuels au plus grand nombre afin de pouvoir lire et résister de façon consciente aux messages visuels reçus. Tout comme *Cambridge* que nous évoquerons plus bas, le film s'apparente à la technique de l'hypertexte, augmenté des médias image et audiovisuels. C'est bien un film de fiction, une dystopie, augmentée d'un appareil documentaire à visée didactique. Le regard posé par Sloane sur les figurines témoins sert de repère au spectateur et l'aide à démêler le vrai de l'univers blackface véhiculé par les médias du faux de leur récupération mercantile.

Pour qui se place à ce point précis de réception, nous sommes bien face à une tragédie, à une obstination dans l'hubris qui mène à la mort, et dont le récit opère une catharsis chez le spectateur. Les commentaires postés à propos de la dernière séquence du film: « Mr. Spike

⁴³² Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 57.

Lee nailed this film and this montage was heart breaking. Not a dry eye in the house the night I viewed it in a small theater. The juxtaposition of film and music was perfectly edited. »⁴³³ ou « I cried the first time I saw this, and it was in front of a girl, on a first date! I couldn't help it. And I cried this time, too. That music, the images, the heaviness, the sweetness and the pain masquerading as mirth... it gets me every time. »⁴³⁴ montrent que le cinéma de Spike Lee est un cinéma d'intervention à dimension éthique, à portée politique et qui atteint son cœur de cible.

La politique de réactivation utilisée par Caryl Phillips rejoint donc celle de défamiliarisation utilisée par Spike Lee dans une même volonté de faire lire le réel d'aujourd'hui à la lumière des témoignages d'hier, qui contiennent leur propre commentaire sur les errements du passé. C'est comme si nous recevions toujours et étions toujours en quelque sorte agis, par les ondes de choc de l'esclavage :

The root of our problem — of all those people, white and non-white, who live in Europe or in the Americas — is to do with the forces of the 'peculiar institution'. You can't expect something to characterise the relationship of Britain and the outside world for over two-and-a-half centuries and for it not to have deep reverberations still today. If we don't understand, and I don't think we do, the 'multiple ironies' [...], then we have no possibility of understanding where we are or where we might be going.⁴³⁵

La suppression des affects les plus élémentaires qu'il a fallu effectuer pour qu'une telle entreprise réussisse à perdurer sur plusieurs siècles, et dont témoigne la froideur des récits toile de fond de Cambridge, n'a pas pu s'effectuer en effet sans qu'elle ne marque profondément l'inconscient collectif de façon durable.

En faisant ré-affleurer à la conscience collective les conditions d'émergence d'un crime contre l'humanité perpétré à l'échelle de trois continents et de trois siècles, cette stratégie d'intervention esthétique a pour objectif de mettre à disposition de tous des éléments permettant de pouvoir mieux appréhender les conditions d'émergence de ce système d'exploitation, et d'en comprendre les mécanismes, conséquences et réverbérations sur le

⁴³³ Réaction de R. Dahl à « Blackface Montage from Spike Lee's *Bamboozled* » mis en ligne par Timeforevolution. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=C45g3YP7JOk>. Consulté le 25 février 2016.

⁴³⁴ Réaction de StormSong8 à « Blackface Montage from Spike Lee's *Bamboozled* » mis en ligne par Timeforevolution. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=C45g3YP7JOk>. Consulté le 25 février 2016.

⁴³⁵ Caryl Phillips in Maya Jaggi, « Crossing the River: Caryl Phillips talks to Maya Jaggi, » (26), cité par Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 113.

monde qui nous entoure. Le carcan idéologique d'acier mis en place pour réprimer toute réaction à cette violence inouïe revient donc à la surface et explique de facto l'impossibilité de se projeter en ces personnages dans cette atmosphère à empathie raréfiée.

La stratégie de Spike Lee dans le cadre de cette même entreprise esthétique et interventionniste de remise en surface des conditions de production de l'ignominie consiste à réactiver les conditions d'émergence du blackface, en montrer les conséquences sur la psyché même des acteurs, pour ensuite confronter le spectateur aux résultantes. La musique symphonique de Terence Blanchard et la chanson *Shadowland* sur laquelle se déroule la monstration des figurines ajoute une dimension élégiaque au retour sur les racines du blackface, et renforcent l'efficacité du dispositif qui place le spectateur désireux d'effectuer ce voyage dans les conditions de réception du message suivant : l'entreprise esclavagiste a généré des canaux d'expression esthétiques qui continuent d'affecter le monde d'aujourd'hui.

IV - 2 - *DANCING IN THE DARK* ou l'interdiction de la réinvention de soi

Les trois ouvrages suivants vont souligner la position de l'auteur Caryl Phillips face à l'histoire. Les personnages de Sloane et Delacroix dans *Bamboozled* de Spike Lee démontrent que la notion de passé est directement liée au degré d'élaboration de l'histoire diasporique de chaque individu. Ils sont surpris de la réaction d'approbation du public qui n'est aucunement touché par les discours antiracistes ou de lutte pour les droits civiques qui ont eu le blackface comme cible. Grégory Laski souligne cependant que les notions de passé et de présent sont inopérantes au niveau des affects traumatiques liés au souvenir de l'esclavage et donc du blackface, car ils transcendent les barrières temporelles que l'on voudrait ériger. Comme souligné au chapitre 3 à propos de l'irruption de la mémoire de l'esclavage dans les négociations sur la cherté de la vie en Martinique, les traumas sont vivaces. La notion de retour sur le même mais à un niveau différent que l'on peut utiliser pour évoquer l'oeuvre de Caryl Phillips est envisagée en ces termes par Gregory Laski:

By way of a conclusion, I offer some hypotheses about the challenges *Bamboozled* poses to scholars of race and slavery working in the field of American literary and cultural studies in its entreating us to look beyond the division of discrete historical periods and eras to witness how

the past lives in the present - indeed, how the past returns and lives again, as if it never really passed away.⁴³⁶

En effet, si l'on reprend les périodes historiques balayées par les trois romans *Dancing in the Dark*, *Cambridge* et *Crossing the River*, on comprend qu'elles affleurent à la mémoire consciente, ou, tues, qu'elles ressurgissent au détour d'une recherche ou d'un souvenir. Cet affleurement du passé et cette co-existence avec le présent dans le présent des mémoires diasporiques d'origine africaine, sont à rapprocher du courant postmoderniste dont se réclame Caryl Phillips.⁴³⁷

Dancing In The Dark est une réécriture de l'expérience de Bert Williams et George Walker en tant que black minstrels à l'orée du vingtième siècle. Elle met en scène les tourments d'acteurs pris au piège d'une forme artistique qu'ils ont choisie comme leur alors qu'elle s'inspire directement du racisme qui les frappe de plein fouet en tant qu'hommes et artistes. La structure de ce roman est celle d'une représentation théâtrale avec prologue, trois actes, et épilogue, qui relate le voyage de Bert Williams vers le silence et l'auto-effacement de soi. Le premier acte est consacré à ses années de formation en tant qu'artiste de vaudeville, le second retrace ses années de succès avec son partenaire George Walker puis leur séparation progressive, et le troisième interroge son retrait progressif de la scène, ponctué finalement par une fin solitaire, sombre et chargée de culpabilité. « I wanted it to seem as if he were disappearing », déclare Caryl Phillips dans un entretien avec John Freeman, reproduisant l'effacement progressif de Bert Williams (1875-1922) de la mémoire collective.

Pourtant, cet artiste de music-hall fut connu dans le monde entier et devint la star au cachet le plus élevé aux Ziegfeld Follies qu'il rejoignit en 1910. « The more I read about him, the more I thought to myself: what on earth was he thinking? (...) I mean what on earth would make somebody go against the grain and continue to perform and *embrace* the mockery of this image? »⁴³⁸ « Embrace » est justement le dernier mot du roman : « Bert alone can look back to the Bahamas of his birth, where a tall gangly eleven-year-old boy let the sand ease its way between his toes as he stood idly on a beach and wondered what would

⁴³⁶ Gregory Laski, « Falling back into History: The Uncanny Trauma of Minstrelsy in Spike Lee's *Bamboozled* », *Callaloo*, Volume 33, number 4, Fall 2010, pp. 1093 - 1115.

⁴³⁷ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence « Altered States » à Liège, Belgique.

⁴³⁸ John Freeman, « Caryl Phillips on writing, travelling and the image of black men », *New Zealand Herald*, 10 octobre 2005. Disponible sur http://www.nzherald.co.nz/section/6/story.cfm?c_id=6&objectid=10349311. Consulté le 25 février 2015.

become of him in the country to the north that his beloved father seemed so determined to embrace. » (214)

Le pathétique de cette volonté de se fondre dans cette nouvelle collectivité, est qu'elle ne pourra s'accomplir que par blackface interposé, une traduction stéréotypée et raciste de l'Africain-Américain qui l'obligera à tenir à distance son art et sa personnalité de métis originaire des Bahamas. Par exemple, dans *A Natural Born Gambler*, seuls deux acteurs sont en blackface: un voleur de poule archétype de la black minstrelsy, et Bert Williams, prisonnier de son image, qui pour reprendre son célèbre mime du jouer de poker, alors qu'il est scénariste, réalisateur et producteur, continue à porter le masque de bouchon brûlé et des gants pour dissimuler sa peau claire, séquence de film reprise dans *Bamboozled*, de Spike Lee.

Le roman est donc l'histoire d'un enfant qui a voulu réaliser le rêve de son père, embrasser le pays d'élection pour y réussir. Le drame est qu'au coeur de ce pays, pour les hommes qui lui ressemblent, se trouve le contraire d'une acceptation inconditionnelle et il se prend de fascination pour une entreprise à dégrader l'image de ceux qui naguère étaient encore esclaves, une machine à dégrader et à perpétuer l'acceptation de l'abjection et du racisme au quotidien.

C'est en effet lors de tournées dans des camps de mineurs, transporté dans des wagons de médecins ambulants, qu'il se forme au vaudeville. Il réussit si bien à maîtriser cette forme qu'il parvient à devenir aux Ziegfeld Follies le seul artiste noir dans une troupe blanche, mais il est montré comme rongé par le remords, et porte le poids d'être à jamais le seul de son espèce — « the sole representative in the room, wondering what they see when they look at me. » (209) — à jamais incertain de la lecture de son personnage de scène.

Caryl Phillips explore ce que veulent dire performance et perception du Noir artiste de music-hall en un temps où les Africains-Américains luttent pour se faire reconnaître en tant qu'artistes, et étaient contraints de se grimer en Noirs de vaudeville afin d'être autorisés à paraître sur scène et ainsi gagner leur vie. Nous allons examiner comment Caryl Phillips s'empare d'un sujet typiquement américain afin de faire partager les affres d'un artiste qui fut acculé au choix du blackface en raison des attentes d'un public blanc. Interprétation artistique et impossibilité de la réinterprétation de soi sont donc au centre de la réflexion de Caryl Phillips sur le destin de Bert Williams, artiste noir du début du 20ème siècle. Bert Williams

étant né dans les Bahamas, il s'agit également de suivre le destin d'un Caribéen aux Etats-Unis, et son projet de participer du rêve américain. Caryl Phillips note d'ailleurs dans une interview avec Franck Birbalsingh que dans son enfance, le fait de savoir qu'il était originaire d'un autre lieu lui a permis de mieux affronter l'hostilité de son environnement à Leeds:

It's difficult to explain to people that I was born in the Caribbean, whereas three of my brothers weren't. But I always felt that that got me through nasty times at school and some of the prejudice. I have always clung to the fact that even though I had not visited the Caribbean as a mature person, I did have somewhere else. Maybe if I had been born in Britain, and not had to go through my childhood with the knowledge that I was born in the Caribbean, I may now be addressing the British situation with more vigor. But for me, it has always been a safety valve against the « rivers of blood » type of speeches, against social pressure. It has always been something that has kept me sane: the fact that I was born in the Caribbean. I will always pay my dues towards that.⁴³⁹

Bien que Caryl Phillips note que le fait d'être né hors de Grande-Bretagne le rende moins tranchant dans ses interventions concernant la société britannique, il lui a donné une force supplémentaire lui permettant de surmonter des épisodes de rejet et de marginalisation, il s'agit d'une position toute théorique car il n'avait que quelques mois à son arrivée en Grande-Bretagne.

Cette double appartenance lui offre de fait une position toute particulière pour observer à la fois les faiblesses des deux cultures, mais également lire dans leur quotidien les traces de leur histoire commune qu'il veut explorer :

Both Caribbean and British societies have many things wrong with them that need to be examined and exposed. I can see historical connections between the two societies, and I can see contemporary reverberations between them. I also feel very comfortable, culturally, in both societies. Given the history of slavery, of colonialism, and of modern day neocolonialism, there's a whole range of explosive, political and social subjects which I think I am probably in a good position to explore.⁴⁴⁰

Caryl Phillips s'intéresse donc également à la façon dont un Caribéen devient Noir américain, en se posant la question de la distance à franchir si on la compare à l'effort d'un Irlandais, d'un Italien, ou d'un Juif ashkénaze pour s'intégrer à la société américaine.

L'idée qui sous-tend cette investigation est que le fait d'être Noir relève de la représentation, et pour citer Vicky Bell, que de cette représentation naît l'identité et non

⁴³⁹ Frank Birbalsingh, « Interview with Caryl Phillips », *Caribbean Quarterly*, 37:4, December 1991, 43.

⁴⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 46.

l'inverse : « Identity is the product of performance, and not vice versa. »⁴⁴¹ Pour Caryl Phillips, l'identité produite par la performance de l'être-Noir américain se fait à un coût affectif ignoré des autres groupes ethniques comme il l'indique à Myles Dungan :

Now, the way in which other people, other immigrants, became Americans, be they Italian or Irish or Jewish, involves sometimes changing your name, involves all sorts of ways of participating in America. I was just very interested in how, for a black person who was not an American, to become an American and to become a performer, meant he had to do something which is probably slightly more disturbing than just changing one's name or changing your religion, or reinventing one's past. The price of his displaying his individual talent was almost the self lacerating, and self mutilating disfigurement that he had to engage in.⁴⁴²

Devenir Africain-Américain en ce début de siècle signifie endosser une histoire traumatique, dont le statut même d'histoire n'est pas encore reconnu, et devenir derechef un citoyen de seconde zone.⁴⁴³ Le fait de s'engager dans le vaudeville, et le minstrelsy, signifie également une participation à la perpétuation du même esprit qui préside à l'instauration de l'esclavage. Accepter le music-hall tel qu'il se présentait à l'époque signifiait participer au renforcement d'une image stéréotypée de l'Africain-Américain et concourir à l'éloignement des forces de progrès qui militaient pour un affranchissement véritable des Noirs américains. Bert Williams devint de plus en plus marginalisé du fait de sa soif d'appartenance.

Dans le passage ci-dessous, Caryl Phillips revient sur le fait que la catégorisation d'une personne en tant que Noire ne relève pas seulement de preuves visuelles tangibles, ou de la révélation d'indices biographiques, mais sur la représentation de ce qu'est le fait d'être Noir, qui est un ensemble de facteurs découplés du seul critère de couleur. Ainsi les Irlandais, tout comme les Mexicains avant eux, ont-ils pu apparaître lors des premières vagues d'immigration comme appartenant au groupe des Noirs: « the darker race » en raison de facteurs plus sociaux qu'ethniques les différenciant de façon marquée des White Anglo-Saxon Protestants. On peut citer, en ce qui concerne les Irlandais, l'appartenance religieuse, le nombre d'enfants, le goût pour les réunions en soirée plus ou moins arrosées ou le « yarn spinning » :

⁴⁴¹ Vicky Bell, « Performativity and Belonging. An Introduction », *Theory, Culture and Society*, 16.2 (1999), 1-10.

⁴⁴² Caryl Phillips, « Interview with Myles Dungan 3, *Rattlebag*, RTE Radio One, 29 August 2005.

⁴⁴³ Contrairement à ce dont Rachel Dolezal, qui a usurpé l'identité africaine-américaine, a bénéficié de nos jours, c'est à dire d'un réseau institutionnel qui s'est forgé au cours de siècles de luttes.

The Irish became white with the increased migration of people less central to America's image of itself, i.e. Jewish people, Russian people, Swedish people. The Irish slowly moved towards the centre. The problem for Black Americans has always been that no matter who migrates into that society, they remain on the margins. Now Bert Williams is a West Indian and he really tried to participate in black America, but black America did not like him very much because what he was doing was seen as mocking them in a sense.⁴⁴⁴

Le marqueur ethnique « couleur de peau » apparaît bien comme marqueur social par défaut qui remet automatiquement le curseur de l'intégration à sa valeur la plus basse.

L'oeuvre de Bert Williams consiste à faire art de ce marqueur par défaut et des items liés. Caryl Phillips souligne ainsi que cette démonstration d'appartenance par appropriation culturelle au coeur d'une entreprise d'intégration ne peut qu'être rejetée à terme par les Africains-Américains eux-mêmes car elle repose sur des éléments de caricature pouvant être compris par un public raciste comme éléments constitutifs de la réalité de l'expérience africaine-américaine. Dans le seul article que Bert Williams ait écrit, « The Comic Side of Trouble » (1918), l'artiste donne des indices sur la raison pour laquelle devenir africain-américain impliquait une amputation de son identité caribéenne, l'effacement coûteux de soi:

My father was a Dane. He left Copenhagen some years ago and became Danish consul in Nassau. There he married my mother, who was half-Spanish and half-African. Her mother was brought over from Africa and destined for the Spanish Main, but, thanks to an English frigate that intercepted the vessel, she was brought in, she never reached her destination. She went to the British West Indies instead, where she married a Spanish cooper.⁴⁴⁵

Bert Williams était caribéen, africain, européen, et américain à la fois. Dans le roman, Caryl Phillips fait allusion à cet héritage : « his tall stately father, who walks as though he is balancing the roof of the sky on his head, and his mother, with her light skin and strange green eyes, who suggests many worlds in one face » (22).

L'expression « many worlds » souligne la créolité de la mère et l'exemple qu'avait Bert Williams de la navigation interculturelle. Pourtant, ce riche héritage culturel est étouffé aux Etats-Unis sous le nom de « colored » ou plus péjorativement de « island nigger » (139), appellations que Bert Williams gardait à distance confortable sous le couvert de l'humour : « In truth, I have never been able to discover that there was anything distasteful in being a coloured man. But I have often found it inconvenient - in America. »⁴⁴⁶ Cependant, l'humour n'avait que peu de poids face aux agressions quotidiennes qu'il avait à affronter en dépit de

⁴⁴⁴ Caryl Phillips, *Op. Cit.*

⁴⁴⁵ Bert Williams, « The Comic Side of Trouble », *The American Magazine*, v. 85, January 1918, 34.

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 54.

son succès grandissant et de son succès. Ecrivant à propos de ses années de formation en tant qu'artiste, il note d'ailleurs : « It was then that I first ran up against the humiliations and persecutions that have to be faced by every person of coloured blood, no matter what his brains, education, or the integrity of his conduct. »⁴⁴⁷

Dans le même article, le comédien explique que le sens de l'humour vient de la distanciation d'avec soi-même : « The man with a real sense of humour is the man who can put himself in the spectator's place and laugh at his own misfortunes. »⁴⁴⁸ Il ajoute : « It was not before I could see myself as another person that my sense of humor developed. » De fait, en tant que minstrel, il crée un personnage, création qui, pour lui, n'a aucune relation avec un Africain-Américain. Selon lui, ce qu'il joue peut être appréhendé sous la forme d'un concept : « My own impersonation of a Negro. » (36), ce « Negro » étant la forme artistique représentant l'ensemble des stéréotypes attachés à l'image du Noir Américain. Il semble que Bert Williams ait entrepris la tâche redoutable de faire rire les gens de l'embarras - « inconvenience » - ou de la malchance - « misfortune » - d'être Noir. Pourtant, le fait d'être un minstrel, en tant que forme artistique, signifiait que le personnage qu'il représentait était dérivé d'un ensemble de personnages nés d'un stéréotype raciste.

Son médium, le blackface, était dégradant, car il imposait à l'artiste noir un masque que l'on peut comparer à ceux imposés au temps de l'esclavage, muselant à la fois l'artiste et l'homme, par la contrainte qu'il imposait. De plus, la difficulté de la situation de Bert Williams, était renforcée par le fait que s'engager dans le blackface avait entraîné l'abandon du nom de son père : « Williams is of course, not my Danish name. Nobody in America knows my name and, if I can prevent it, nobody ever will. That was the promise I made my father. »⁴⁴⁹ Bert Williams a donc renoncé à son nom et son identité en raison de son choix de carrière aux Etats-Unis. Il devint orphelin de père et de pays, coupé qu'il était des sources qui auraient pu l'aider à préserver un sens valide de soi dont la lente érosion est montrée dans *Dancing in the Dark*.

La version fictionnalisée de l'épreuve de Bert Williams, « his crown of thorns » (69), montre comment les migrants caribéens se devaient de jouer l'appartenance dans une société où le rôle qu'ils devaient tenir était fixé d'avance : « The Williams family now begins to learn

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 34.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 34.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 34.

how to be both of the Caribbean and of the United States of America; they begin to learn how to be coloreds and niggers, foreigners and the most despised of homegrown sons. »⁴⁵⁰ En tant que Noirs, les immigrants caribéens doivent entrer dans le rôle d’Africains-Américains. Bert Williams en vient à comprendre que migrer aux Etats-Unis revient à accepter de jouer le rôle d’un Africain-Américain à la poursuite du Rêve, mais après avoir travaillé comme chasseur dans un hôtel, il décide qu’il ne donnera de représentations qu’en échange d’applaudissements: « laughter » or « applause » (26). Louis Chude-Sokey suggère que la seule raison pour laquelle Bert Williams a pu embrasser le blackface si entièrement est qu’il était capable de se distancer de stéréotypes dont il pensait qu’ils puisaient leur source dans une histoire différente de la sienne. Caryl Phillips le cite également :

This may sound snobbish, though it isn’t; I’m not a native of the United States, but a West Indian, and I must take solace from my philosophy so long as I can earn my livelihood in this country. The rebellion is all out of me, for I know that it is up to me, and that this is the only civilization in the world where a man’s color makes a difference, other matters being regarded as equal. You must admit that there’s food for thought, not necessarily bitter, in the fact that in London I may sit in open lodge with a premier of Great Britain, and be entertained in the home of a distinguished novelist, while here in the United States, which fought four years for a certain principle, I am often treated with an air of personal condescension by the gentleman who sweeps out my dressing room, or the gentleman whose duty it is to turn the spot light on me, if the stage directions call upon him to do so.⁴⁵¹ (121)

Bert Williams semble avoir été un homme qui a pris son parti d’une situation qui ne le concernait pas: « food for thought, not necessarily bitter ». Le fait d’avancer que la discrimination ouverte ne l’atteignait que peu : « not necessarily bitter », prouve qu’il prétend opérer cette distanciation évoquée plus haut, non seulement sur scène, mais également à la ville. Cette distanciation lui permet de faire art de l’image du Noir tel qu’il était fantasmé par la population blanche.

Et pourtant, l’art de Bert Williams : « his comic timing, his wide range of facial expressions, his much admired technical skills » (100) en vint à être associé de façon de plus en plus prégnante à une représentation des Africains-Américains que ceux-ci voulaient faire disparaître. Son partenaire, George Walker, le prévient en ces termes : « Bert, you look and act like a nigger and we colored Americans no longer recognize you for we are trying to move on. » (100) Sa persona devient de plus en plus gênante et dépassée. Prisonnier de son numéro

⁴⁵⁰ *Idem*, p.25.

⁴⁵¹ Louis Chude-Sokey, *The Last ‘Darky’: Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy and the African Diaspora*, Durham and London: Duke UP, 2005, p. 121.

de « darky » ou de « stage negro », Bert Williams n'atteint jamais le statut d'acteur et resta un artiste de music-hall.

Bert keeps the smile anchored to his face, but it is the phrase “colored actor” that bothers him, with its unpleasant implication of failure on his part, for he is most certainly not regarded as a colored actor. He is a colored performer. “Actor” is a term that suggests a certain dignity, and it implies a necessary distance between the performer and the character to be interpreted. This one word, “actor,” if properly applied to him, might have spared his soul much misery, but he understands that nobody, including this reporter, considers him to be an actor. (199)

L'effort de se conformer à un rôle pré-existant, puis de travailler sur les ressorts du rire, un travail qui de l'aveu de Bert Williams était un travail de chaque seconde, ne lui permet pas, en effet, d'accéder au statut d'acteur.

Il n'est pas perçu comme insufflant à un personnage une vision propre mais comme un exécutant reprenant à son compte une forme basse élaborée par d'autres. Il reproduit des numéros, mais ne joue pas: il est considéré comme prisonnier de la forme dans laquelle il excelle pourtant. C'est la tragédie de Bert Williams que ni le public noir, ni le public blanc n'aient été désireux de reconnaître que la représentation en blackface était réellement un travail d'acteur, et qu'il s'agissait bien de l'interprétation d'un rôle de fiction, c'est à dire la représentation d'une créature qui n'avait de réalité que fantasmatique. La grande masse des spectateurs n'avait en effet ni l'envie ni les moyens intellectuels de pratiquer la suspension volontaire de l'incrédulité, et de considérer que le personnage qu'ils avaient sous les yeux n'était qu'une représentation outrancière coupée de tout référent réel. Virginia Mason Vaughan, citant Judith Butler, sur la performativité, éclaire le phénomène qui sépare le jeu d'acteur de la performance perçue comme s'apparentant à la réalité :

While theatrical performance cannot be equated with the everyday performativity that, (...) helps to construct our conception of race and gender, it shares performativity's «repeated stylization of the body », a set of repeated acts with a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.⁴⁵²

Dans le roman de Caryl Phillips, c'est le père de Bert Williams qui souhaite un réel futur à son fils : « to achieve an education in the powerful country to the north » (83). Le fils entreprend d'embrasser l'Amérique, mais très tôt Bert Williams ressent les effets du racisme implacable — « His hot Caribbean past undermined by cold American anxieties » (23) —

⁴⁵² Virginia Mason Vaughan, *Performing Blackness on English Stages 1500-1800*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 3.

alors que sa famille endosse le rôle de citoyens de seconde catégorie : « they are now encouraged to see themselves as inferior and they are to be paid less than others for picking oranges ». (23) L'utilisation du verbe voir « see » indique l'obligation conceptuelle du changement de point de vue : la famille a échangé une identité caribéenne contre une appellation générique et discriminante : « In this new place they are simply Negroes. » (24) Caryl Phillips montre qu'un Noir arrivant aux Etats-Unis est plongé dans un contexte qui rend impossible une réinvention de soi non aliénante :

In this new place, they are now encouraged to see themselves as inferior and they are to be paid less than others for picking oranges from the tired branches of row after row of squat trees. In this new place called Florida they are not treated as West Indian people who have come to America by steamship and who are keen to work; they are not viewed as migrants who are prepared to remake themselves in the new American world, but who nevertheless hold fast to a dream that one day they might return home with money in their pockets to live out the late autumn and winter of their lives. In this new place they are simply Negroes. In this new place, young Bert looks at his distraught father, who, unable to face the humiliation of an immediate return to the land they have just waved farewell to, promptly gathers up their belongings, and his eleven-year-old son, and steps on board a ship bound for California, on the far side of this already vexing United States of America. (23)

Cette différenciation est bien rendue en termes ayant rapport avec la vision, corrélaire d'une traduction idéologique du Noir en terme de perception, et d'une perception imposée par le contexte historico-culturel : « encouraged to see themselves as », « not treated as », et « not viewed as ». Caryl Phillips interprète donc la trajectoire de Bert Williams par des tentatives désespérées de retrouver ce que la famille a perdu — « trying desperately to repossess what his family has recently left behind » (25) — par des facéties tragiques : « desperate clowning » (25).

S'engager dans la voie des Blacks Minstrels va générer colère et honte, des sentiments qui sont exprimés par la voix du père alors que le fils sombre dans un silence né de la culpabilité :

The country has made a nigger of the boy and there is nothing that he can do to fight this United States of America, which he now understands habitually snatches children from the arms of those who gave them life and encourages them to become people who their parents no longer recognize, but people who their parents cannot stop loving even though they despise the transformation and resent the loss. A heart heavy like a stone, his handsome West Indian son a stage nigger in America, the boy's own heart laden with guilt, his mouth stopped up, his words trapped in his head, unable to reach out to father or wife, deaf to everything but the roar of the white audience. (144) Ce sont les minstrels blancs, comme l'indique Robert Toll⁴⁵³, qui ont contribué à réifier une certaine image de l'Africain-Américain, en reprenant une imagerie héritée de la vision esclavagiste du Noir.

⁴⁵³ Robert C. Toll, *Blacking Up The Minstrel Show in Nineteen Century America*, New York: Oxford University Press, 1974.

L'image résultante a été tenue ensuite dans l'imaginaire collectif comme désignant l'individu africain-américain, en dépit de toute apparence venant contredire l'image ainsi validée. On a donc l'exemple d'une construction mentale venant faire écran à la réalité, et servant d'outil à une interprétation raciste. La personne sous le masque du Black Minstrel est donc jetée en pâture à un public blanc et animal : « the roar of the white audience ». Bert Williams est comme pris au piège du masque, incapable d'en conjurer le poids symbolique : « laden with guilt », « stopped up », « trapped », « unable to reach out », « deaf to everything but the roar ». Derrière le masque de fonte, il est effacé par son public :

No longer Egbert Austin Williams, he kept telling himself, I am no longer Egbert Austin Williams. As I apply the burnt cork to my face, as I smear the black into my already sable skin, as I put on my lips, I am leaving behind Egbert Austin Williams. However, I can, at any time, reclaim this man with soap and water and the rugged application of a coarse towel. I can reclaim him, but only later, after the laughter. As he looked at himself in the mirror he knew that he had disappeared, and he understood that every night he would have to rediscover himself before he left the theater. (57)

Il est un homme jeté en pâture à l'industrie du spectacle, condamné à produire sous approbation funeste et rageuse : « the ill wind, or the storm of their approval » (173).

Nous sommes bien en présence d'un cas de possession, et d'un nouvel esclavage : « he feels relief, for it is time to step back and away from his own reflection and save himself. » (172) Paradoxalement, Bert Williams, métis, a opéré un passage vers l'africanité, mais le verbe employé par Caryl Phillips : « smear » indique que c'est un passage dégradant. L'acte de disparition se transmue ensuite en oubli : « Today, if you walk down this broad Harlem avenue as far as the park to midtown, he is a man who has never existed. He has gone. » (4) Caryl Phillips nous montre cependant par le biais d'une critique du film *Darktown Jubilee* daté de 1914, que Bert Williams, sous le masque, n'a jamais cessé d'être en alerte et qu'il sait montrer toutes les palettes de son art mais aussi toute l'étendue de son humour critique dès lors qu'il n'est plus lié par des conventions artistiques létales. (192)

The appearance last night of the celebrated Negro comedian Bert Williams in top hat and zoot suit in the motion picture *Darktown Jubilee* caused a powerful outburst of resentment among the audience, which could not be contained without violence breaking out. Although long used to the vaudeville headliners reaching out to embrace this new world, audiences have every right to expect them to remain loyal to the mode of entertainment that brought them their celebrity on the planks. But not so with our Mr. Williams. Gone was the familiar "darky humor" heavily laden with pathos, and in its place he gave to us an uncorked colored person of cunning and resourcefulness that left a sour taste in the mouth of all who had paid money to attend this presentation.(192)

Le chapeau haut de forme montre que Bert Williams est toujours un artiste de music-hall, mais le zoot-suit le signale immédiatement comme revendiquant une culture noire vivante. Le pathos né de la tristesse intrinsèque du condamné fait place à une agressivité signe d'une liberté retrouvée : « cunning and resourcefulness ». La perception de ce changement radical provoque des mouvements d'humeur et de la violence dans le public: « resentment » et « sour taste ». Aucune copie de ce film n'a d'ailleurs été retrouvée à ce jour. On peut rapprocher la réaction des spectateurs aux protestations dans le sud des Etats-Unis lorsqu'il fut question d'y projeter *An Island In The Sun* en 1957.

Il nous est donné de comprendre ici que le pathos véhiculé par le blackface ne produit en aucun cas un effet de rejet de la situation d'exploitation de masse et du racisme qu'elle a engendré, mais une délectation dans le spectacle de l'abjection dans lequel la masse des spectateurs blancs se complaît. Bert Williams a été compris comme un vecteur de ce pathos, et c'est précisément cela qui en fit le succès, et rendit possible son adoption. Il fut donc bel et bien « embrassé » par l'Amérique mais en termes univoques, garants de sa captivité dans un code établi par d'autres : « our Mr Williams ».

On peut cependant percevoir, sous le masque, la représentation d'un homme écrasé utilisant cependant ses ressources afin d'imaginer des stratégies de survie. Le masque garantissait la perpétuation du folklore raciste, mais pouvait être également perçu comme une façade permettant une certaine forme de résistance. Si Bert Williams savait utiliser les ressorts du racisme, c'est qu'il en avait parfaitement analysé le mécanisme. Cependant, la critique ci-dessus confirme que Bert Williams n'était accepté en tant qu'artiste que s'il portait le masque de l'enfant désemparé au sourire innocent. Le piège se referma cependant sur lui puisqu'il se révéla incapable de répondre négativement à la demande du spectacle de sa propre aliénation: « there is, on his part, no desire to cause offense. » (191)

Il retourne donc vers le blackface et on peut lire de nouveau en 1916 des critiques satisfaites de retrouver les mimiques du Noir de vaudeville — « Williams gives his watermelon grin most satisfyingly.» (192) — qui évoquent un grand enfant niais: « The colored character is a charming big child of arrested development. » (193) Il s'agit donc bien pour ces critiques blancs de vérifier pointilleusement — « most satisfyingly » — la perpétuation du mythe par un rendu fidèle, « a highly rigid regulatory frame », pour citer de

nouveau Judith Butler⁴⁵⁴. Son ami George Walker le prévient du danger de cette inquiétante complaisance: « Bert, a man can kill himself trying to please the white folks. » (133) Un cadre interprétatif rigide du Noir est donc bien ce qui définit l'héritage de l'esclavage.

L'art de Bert Williams se trouva lié de façon inextricable à la perpétuation d'un stéréotype inique. Caryl Phillips conclut donc sévèrement sur le devoir de représentation que chaque artiste africain-américain se doit de négocier : « We are being held hostage as performers, and those who imagine that they are engaged in something other than entertainment should ask my wife to pass them the handheld mirror. » (208) On se rappelle que c'est dans la préface de *The Shelter* que Caryl Phillips se pose la question du fardeau de la représentation, et qu'il décide de ne pas être instrumentalisé dans l'unique but d'offrir une représentation lisse, prête au recyclage médiatique, de l'Anglo-Caribéen. Il s'agit toujours d'être conscient de l'existence du voile de la « double conscience », le regard au-delà du cadre interprétatif rigide, qui conduit constamment à l'auto-observation, en raison de la conscience d'être observé en tant que Noir : « Looking at America, as Du Bois said, through a veil so that sometimes you feel that you're participating and sometimes you feel that people are just observing you and you're somehow held in a kind of performative bondage. »⁴⁵⁵ Un double regard permettant de ne pas se rendre prisonnier de rôles que d'aucuns voudraient voir assumer avec diligence.

Ce rôle signifie en effet auto-mutilation, défiguration, anxiété, tristesse et dépression. L'image de la psyché masquée par l'obscurité, invisible des spectateurs, mais toujours vivante, discernable en dépit des spotlights, est donnée par l'observation des particules en suspension dans l'air, qui sont révélées, dans le noir, par le rayon des projecteurs : « and even after he is gone from this place there will remain some form of silent activity that will always mirror the disquieted movement of his heart with particles leaping first one way, and then the next, invisible to these people's eyes, yet dancing just above their heads. » (173) Le portrait établi par Caryl Phillips magnifie le caractère létal de la représentation raciste qui n'est pas simplement ridicule, comme le souligne George Walker cité par Caryl Phillips --- « Nothing seemed more absurd than to see a colored man making himself ridiculous in order to portray himself. » (120) — mais également toxique pour le vecteur de cette portraiture.

⁴⁵⁴Judith Butler citée par Virginia Mason Vaughan dans *Performing Blackness on English Stages 1500-1800*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.3.

⁴⁵⁵ Caryl Phillips interrogé par Michael Krasny, KQED's Forum, 17 octobre 17, 2005, in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 150.

IV - 3 - CAMBRIDGE, ou la chance du décentrage

Cambridge (1991) est également ouvert par un prologue et se termine par un épilogue, encadrant trois actes. Le plus important des chapitres, 122 pages, est celui où s'exprime la voix d'Emily, la voix de Cambridge ne s'exprimant que sur le quart du roman, et le troisième chapitre, un témoignage sur le meurtre du contremaître dont il s'est rendu coupable, n'occupant que quatre pages. Nous suivons principalement deux itinéraires qui se rencontrent sur une île des Caraïbes, celui d'Emily et d'un Africain. Emily est une jeune femme de bonne famille qui s'échappe du carcan paternel sous le prétexte d'une recherche sur l'institution particulière, alors que l'esclavage bat son plein. Quant à l'Africain, son destin est de finir pendu après avoir vécu tous les décentrages géographiques et identitaires de la diaspora africaine puisque ballotté d'Afrique en Europe, puis en Amérique; par deux fois, il connaît les affres de l'esclavage.

Le prologue s'ouvre sur une mention géographique, « England », et se termine sur la même mention augmentée d'une injonction de vérité: « England. The truth. » On sent que derrière les voyages annoncés, le cœur du sujet est la société britannique, et que les événements liés à l'entreprise particulière sont également une émanation de cette société qui sera analysée comme en négatif. Le prologue se place donc sous le signe du monologue intérieur, celui d'Emily, qui en tant que femme, se trouve sous la domination de son père. L'on remarque que la domination sur le monde trouve écho dans la domination d'un genre sur l'autre : « He gazed imperiously at his daughter. » (4) Le silence imposé et la confiscation de soi par le regard des autres font écho au silence du black minstrel Bert Williams, et au silence de l'esclave : « Papa, I have buried feelings. She listened as her voice unspooled in silence. Feelings locked deep inside of me, hopes that demand that I must not abandon them for years of cold fleshiness made intimate only by the occasional brushing of lips against cheek » (4).

La demande de l'expansion capitaliste qui comprend la gestion des patrimoines dont les femmes sont un pivot central, et la course au profit remplacent ici l'exigence de la société du spectacle. Comme pour Bert Williams, le regard ne peut être vecteur de dialogue: il ne sert qu'à une communication unilatérale qui impose un destin. Le sien est scellé par le jeu d'intérêts supérieurs — « She saw now the determination to insure his own future. » (4) — et tout comme Bert Williams, Emily se doit de devenir actrice de sa propre domination : « Her father conducted himself as a stern audience. » (3). En cela elle suit sa propre mère qui se

mettait en scène — « Her mind carried a vignette of her mother in her matutinal pose upon the chaise-longue. » (3) — alors même que son futur lui échappe : « Papa's decision was that she should travel to his West Indian estate and on her return marry Thomas Lockwood (who was ably provided for). » (3) Les images reçues forment le cadre du rôle assigné : « A woman must run the household, do the accounts, command the domestic servants, organize the entertaining, but her relations with her children were to be more formal. (Hence the governess and the nursemaid.) » (3). Mais on peut voir que comme pour les esclaves, la progéniture de ces femmes ne leur appartient pas réellement. Il s'agit d'une exploitation sous couvert de sociabilité. Caryl Phillips montre ici que l'instrumentalisation des femmes de la bourgeoisie et la direction de l'entreprise esclavagiste relèvent de la même cruauté implacable.

C'est l'ironie dramatique qui préside au projet de la jeune femme qui compte tenir un journal de ses observations de la plantation, car l'objectif de libération — « It is these days heard abroad, and argued with much vigour, that the lordship over one's own person is a blessing far beyond mere food and shelter. » (8) — et la gouvernance de sa propre personne sont précisément ce dont est dépourvue cette jeune femme qui interprète d'ailleurs son sentiment de tristesse par le truchement d'une voix masculine : « O my country, I have no pride but that I belong to thee, and can write my name in the muster-roll of mankind, an Englishman » (8), comme le remarque Maurizio Calbi.⁴⁵⁶

En suivant l'itinéraire de cette jeune femme de la Grande Bretagne vers cette île des Caraïbes, c'est à l'éclosion d'une voix propre que l'on assiste, car si l'on prend la question de l'esclavage, Emily quitte l'Angleterre abolitionniste, devient sympathisante puis convaincue du bien-fondé de l'institution particulière, pour achever le roman sur les mots : « Stella. Dear Stella. » (184) Stella étant le nom d'une esclave devenue confidente. Alors qu'elle choisit d'attendre la mort sur l'île, il est montré qu'Emily a développé une vision indépendante des êtres et s'est affranchie des préjugés de caste et classe: elle considère dorénavant l'esclave Stella en amie. Son parcours a été un parcours d'affranchissement, de la puissance paternelle, puis des préjugés de race, de classe, et donc des usages sociaux. Le lieu qu'elle occupe ne se définit plus par l'idée de nation, incluant les uns et excluant les autres. Comme le remarque Bénédicte Ledent⁴⁵⁷, elle est en voie de créolisation : « I am not sure of what I am. » Emily ne

⁴⁵⁶ Maurizio Calbi, « Vexing Encounters: Uncanny Belonging and the Poetics of Alterity in Caryl Phillips's *Cambridge* », *Postcolonial Text*, Vol. 1, n°2, 2005.

⁴⁵⁷ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 105.

peut plus se définir en termes exclusifs, monovalents. Elle a embrassé la souplesse du multiple, et non la rigidité de l'identification à une entité monolithique (77).

Emily est donc une femme plus moderne, qui discerne avant l'heure qu'elle est citoyenne du monde. Désormais hors caste, elle a trouvé une liberté chèrement acquise, car après le reniement des centres de pouvoir — centre de l'Empire, centre du pouvoir patriarcal — elle connaît la perte des supports de focalisation affective : meurtre de son amant, enfant mort-né et atteinte du dernier rempart contre le monde extérieur, son corps, trahissant son parcours de vie : « Her autumnal eccentricities. Premature. Turning the last corner of beauty. » (183) Elle fait cependant le choix de rester sur l'île qui devient son lieu d'élection, lieu où elle sait qu'elle peut compter sur les êtres qu'elle avait autrefois méprisés (182) — pour embrasser finalement le vœu de l'ultime décentrement, la mort : « Emily understood that the patient ones decentre quietly and with more beauty. I have been patient. Quick, comme quick. Quick. » (184).

Cambridge est donc un roman dont la structure indique les trois voix : celle d'Emily, dans le Prologue, l'Épilogue, et le chapitre 1, qui occupe la plus grande partie du roman en retraçant sa vie qui commence réellement lors de son départ d'Angleterre; celle de Cambridge, chapitre 2, narrant une vie d'homme ballotté au gré des ses allégeances; et celle de la voix historique, qui parle au travers de celle de Mrs Flannigan⁴⁵⁸, identifiée par Lars Eckstein⁴⁵⁹, qui conte la fin de vie de l'esclave Cambridge. Un esclave à qui on a volé sa voix propre et qui meurt en regrettant un geste d'autodéfense: « I was merely requesting that he behave towards myself and my wife. He struck me once with his crop, and I took it from him, and in the resultant struggle the life left his body. I then fell to my knees and prayed to God to forgive me and my *wife* for my wretched condition. » (167) En constant décalage, Cambridge retrouve des vellétés d'homme libre, en voulant entamer une discussion avec Emily sur le sujet de l'esclavage, et s'enorgueillit, à tort, d'avoir provoqué de la fascination chez sa maîtresse en raison de sa commande de la langue anglaise dont il se refuse, par jeu, à lui en

⁴⁵⁸ Mrs Flannigan, *Antigua and the Antiguans: A Full Account of the Colony and its inhabitants from the time of the Caribs to the Present Day. Interspersed with Anecdotes and Legends. Also, an Impartial View of Slavery and the Free Labour System, the Statistics of the Island, and Demographical Notices of the Principal Families*, London: Saunders and Otley, 1844.

⁴⁵⁹ Lars Eckstein, *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory*, Amsterdam: Rodopi, 2006.

révéler l'origine (165). C'est finalement un homme perdu et blessé. Comme le souligne Bénédicte Ledent, c'est un être duel :

Most of the tensions in his tale stem from his multiple allegiances, reflected in his many names, and the changes in perspective between his younger and older self (that is the narrative voice). In his own words he is 'an Englishman' albeit a little smudgy of complexion!' (C, 147), at once observer and observed, missionary and convert, both at the producing and receiving end of travel writing and colonisation.⁴⁶⁰

Bénédicte Ledent parle ainsi de 'collaboration' discursive (97). En effet, libre, il devient esclave; esclave, il est affranchi après être entré en religion. Mais c'est en raison de cette religion embrassée, qui le transforme en missionnaire, et donc en collaborateur, qu'il perdra les moyens de sa liberté, et sa liberté elle-même. On connaît le peu de sympathie qu'éprouve Caryl Phillips pour les missionnaires, et sa déclaration faite à Aaron Ashby et Artress Bethany le confirme : « Cambridge became a different guy in my mind when I suddenly came up against the problem of how did he learn to speak. I had him as a sort of nicer guy and then suddenly I realized he can't be. He must have been a bit brainwashed by all this stuff. »⁴⁶¹ Alors qu'Emily apprend à s'affranchir la doxa de la classe dominante européenne, Cambridge missionnaire d'une religion qui conspire à son esclavage, abat un homme afin de protéger une femme qu'il pense sienne alors que l'idée même du mariage ne s'applique pas à lui, esclave.

Comme le conclut Lars Eckstein: « Phillips has shaped a highly ambivalent character whose narrative goes beyond of his predecessors, in that it pointedly dramatizes all those « confusions of being black and British » which Gronniosaw and Equiano are in fact eager to play down .»[...] ⁴⁶² En renversant les attentes du lecteur, Caryl Phillips se place résolument au-delà d'une vision manichéiste et « beyond ethnicity »⁴⁶³ en découplant l'appartenance ethnique de la lucidité face à l'entreprise esclavagiste. Il parvient à donner corps à une intrigue dans un monde diégétique authentique constitué par collage et réussit également un pari esthétique.

⁴⁶⁰ Bénédicte Ledent, *Cambridge*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 96.

⁴⁶¹ Aaron Ashby et Artress Bethany White, « Interview with Caryl Phillips », *ARK/angel Review*, 9, 1994, 97, cité par Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 90.

⁴⁶² Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 92.

⁴⁶³ Paul Gilroy, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, [1993], London: Verso, 2002, p. 29.

IV - 3 - 1 - Le bruissement des voix, la réfraction des points de vue

L'injonction de vérité sur laquelle se termine le prologue est suivie également par l'auteur dans l'écriture même du roman. En effet, Lars Eckstein, qui a travaillé sur la genèse du roman, distingue au moins vingt voix conjuguées dans *Cambridge*, procédé qu'il qualifie de « montage » :

This draft of a letter to Paul Edwards is the only document I know of where Phillips explicitly calls his novel a 'pastiche' and even mentions some of the sources that he used. The term 'pastiche' has a somewhat equivocal meaning in contemporary criticism and a word of definition seems necessary at this stage: Phillips and Edwards both use the term in the sense that the Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory initially define it: « pastiche (It *pasta* 'paste') A patchwork of words, sentences or complete passages from various authors or one author. »⁴⁶⁴

Lars Eckstein indique que la proportion de passages empruntés qu'il a pu identifier, en fonction des éléments figurant dans les manuscrits laissés à disposition des chercheurs par Caryl Phillips, s'élève à environ 20 pour cent du roman, et dans cette lettre à Paul Edwards citée par Lars Eckstein se lit le projet de Caryl Phillips :

The novel is an attempt to dramatically rewrite, using the sources and what skills I possess as a novelist, material which is largely (though by no means totally) inaccessible to the general reading public. I am attempting to make something 'new' out of something 'old'. In the process I hope I have created two characters (and a supply cast) the memory of whom might linger in the minds of those who read this « fiction ». It might even send them back to the original sources to find out more.⁴⁶⁵

Cette volonté conjuguée de faire oeuvre d'écriture en restant au plus près de la vérité dans cette é/invocation d'un passé traumatique, en offrant des éléments provenant d'une multiplicité de points de vue fournit la matière du roman: «(...) it constitutes the backbone of the novel. »⁴⁶⁶ Cela fait de *Cambridge* un hypertexte dont les noeuds principaux seraient Emily et Cambridge, et les noeuds intermédiaires les personnages secondaires, la narration offrant des liens vers les écrits sources et formant le corps du récit.

Cette stratégie est également un acte de remédiation à ce qui a été ressenti comme une privation, un déni intellectuel, une excision de l'histoire. Caryl Phillips devient ainsi historien pour orchestrer le *sjuzhet*, et le principal co-narrateur de l'histoire, pour mettre en place la

⁴⁶⁴ Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 73.

⁴⁶⁵ Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 72.

⁴⁶⁶ Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 74.

fabula qu'il élabore, *sjuzhet* et *fabula* étant deux termes empruntés aux théoriciens du formalisme russe. Il est dès lors moins étonnant que la partie laissée à Cambridge soit congrue, puisque l'espace qui lui est attribué correspond à l'espace tenu laissé à l'expression des voix diasporiques de l'époque.

En raison de cette stratégie narrative, le récit de Cambridge, évoque également les déclarations laissées par l'esclave Nat Turner, un autre esclave rebelle et meurtrier sur le sol américain, à la veille de sa mort. Le roman doit donc se lire comme une entrée, une invitation à l'investigation personnelle des sources contemporaines au roman. Le travail de l'auteur sera discernable dans les choix des éléments sélectionnés, les interventions de l'auteur à l'intérieur même de ces textes, et dans l'inter-texte que devient son écriture, comme le décrit Mikhaïl Bakhtine :

The author is not to be found in the language of the narrator [...] - but rather, the author utilizes now one language, now another, in order to avoid giving himself up wholly to either of them; he makes use of this verbal give-and-take, this dialogue of languages at every point in his work, in order that he himself might remain as it were neutral with regard to language, a third party on the quarrel between two people (although he may be a biased party).⁴⁶⁷

Le point de vue est un point de vue choral orchestré par Caryl Phillips qui y ajoute certaines tonalités. Lars Eckstein nous indique ainsi que la voix d'Emily est de fait constituée à partir de trois sources principales : le journal de Janet Shaw⁴⁶⁸, une aristocrate écossaise de voyage aux Antilles dans les années 1770; les observations de Mrs Carmichael⁴⁶⁹; et Matthew G. Lewis⁴⁷⁰, écrivain qui s'est illustré dans le genre gothique avec *The Monk* (1796) et qui possédait une plantation en Jamaïque.

D'autres récits de voyages écrits par F.W.N. Bayley, Henry Nelson Coleridge, J.B. Moreton, Lady Nugent, ou Thomas Roughley⁴⁷¹ sur le système des plantations et de

⁴⁶⁷ Mikhaïl Bakhtin, « Discourse in the Novel » in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas, 1986, 159-172, cité par Lars Eckstein, Op. Cit., 51.

⁴⁶⁸ Janet Shaw, *Journal of a Lady of Quality, Being the Narrative of a Journey from Scotland to the West Indies, North Carolina and Portugal, in the Years 1774 to 1776*, ed. Evangeline Walker Andrews, New Haven: Yale UP, 1922.

⁴⁶⁹ A.C. Carmichael, *Domestic Manners and Social Conditions of the White, Coloured, and Negro Population of the West Indies*, 2 vols., London: Whittaker, Treacher, and Co., 1833.

⁴⁷⁰ Matthew G. Lewis, *Journal of a West India Proprietor* [1834], ed. Mona Wilson, London: Routledge, 1929.

⁴⁷¹ F.W.N. Bayley, *Four Years' Residence in the West Indies*, London: William Kidd, 1830; Henry Nelson Coleridge, *Six Months in the West Indies*, [1825], London: William Tegg, 1862; J.B. Moreton, *Manners and Customs in the West India Islands*, [1790], London, 1793; Lady Nugent, *Lady Nugent's Journal of her Residence in Jamaica from 1801 to 1805* [1907], ed. Phillip Wright, Kingston: Institute of Jamaica, 1966; Thomas Roughley, *The Jamaica Planter's Guide*, London: Longman et al., 1823.

l'esclavage sont également mis à contribution. Des écrits à intention historiographique sont convoqués, tels celui de Mrs Flannigan, cité plus haut, auxquels s'ajoutent les écrits des planteurs Thomas Roughley⁴⁷², qui faisait grand cas de l'expérience des agriculteurs esclaves, et de Brian Edwards⁴⁷³, un éloquent partisan de l'esclavage de la fin du dix-huitième siècle.

Lars Eckstein indique que le travail d'écriture choral se fait en deux temps, tout d'abord un appel d'univers diégétique va former un monde (sjuzhet) dans lequel dans un second temps l'écrivain va inscrire une voix narratrice qui respectera l'espace-temps diégétique, le registre lexical, les paramètres sociaux-culturels et de genre afin de créer une fabula. Pour la voix de Cambridge, l'écrivain va se baser sur les premiers écrits britanniques de la diaspora africaine, empruntant davantage à James Albert Ukasaw Gronniosaw et Olaudah Equiano qu'à Ignatio Sancho et Ottobah Cuguoano.⁴⁷⁴ Des souvenirs de Henry Angelo concernant un esclave adopté par des membres de l'aristocratie anglaise et devenu dandy, sont également intégrés au discours de Cambridge. Caryl Phillips lui fait emprunter des discours d'hommes blancs lorsqu'il les cite explicitement, ou lorsqu'il rapporte les propos d'autres interlocuteurs.

Pour le lecteur cependant, le programme esthétique, celui de convoquer un monde perdu grâce à une orchestration de voix témoins, semble opérer une distance affective, comme si le lecteur ressentait, sans le savoir vraiment, qu'il était tenu à distance. En effet, certains collages ne manquent pas de surprendre, et plus qu'à un montage, on a, parfois, à la réflexion, l'impression d'une fresque historique sur laquelle pourraient se lire les traits de personnages, à la façon des tableaux d'Arcimboldo. En effet, le passage tiré de Lewis sur le vocabulaire maritime (10) ne trouve d'explication, à première lecture, que dans un zèle descriptif d'Emily, et intrigue tout d'abord, plus qu'il ne convainc. De fait, ce sont le prologue, puis l'épilogue, rédigés en focalisation interne, qui nous rapprochent le plus d'Emily. Comme l'admet Lars Eckstein : « The intensity of this prose helps the reader to finally (re)engage with Emily more

⁴⁷² Thomas Roughley, « This work was published in the interval between the abolition of the slave trade and emancipation, when the Jamaican plantations were beset by difficulties of various sorts: poor yields due to soil exhaustion, a shortage of labor, and fluctuating sugar prices. The author, who identifies himself as a planter with 20 years of experience, gives extensive detail on the liabilities of running a plantation. In his prescriptions for successfully growing and making sugar he relies heavily in the experience and judgment of the workers involved. » Disponible sur <https://archive.org/details/jamaicaplanters00rouggoog>. Consulté le 25 février 2016.

⁴⁷³ Bryan Edwards, *Civil and Commercial History of the British West Indies*, 2 vols., London: Parsons and Bell, 1794.

⁴⁷⁴ James Albert Ukasaw Gronniosaw, *A Narrative of the Life of James Albert Gronniosaw*, [1770?], Leeds: Davies and Booth, 1811; Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative and Other Writings*, [1789], ed. Vincent Carretta, London: Penguin, 1995; Rpt. in eds. Adam Potkay and Sandra Burr, *Black Atlantic Writers in the Eighteenth Century: Living the New Exodus in England and the Americas*, London : Macmillan, 1995; Ignatio Sancho, *The Letters of Ignatio Sancho*, eds. Paul Edwards and Polly Rewt, Edinburgh: Edinburgh UP, 1994; Ottobah Cuguoano, *Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery* [1787], London: Dawsons of Pall Mall, 1969.

immediately; it crucially closes the historical distance from her journal and, by extension, from Cambridge's account and the anonymous voice in Part Three. »⁴⁷⁵

Il apparaît donc que le projet mémoriel s'appuyant sur la convocation d'univers textuels, s'il est le fruit d'une grande habileté, comme le reconnaît Caryl Phillips — « Some craft has gone into the meaning of this new fabric. »⁴⁷⁶— s'effectue, pour partie, au détriment de la dimension affective de la lecture. Le monde dépeint est d'ailleurs une entreprise à empathie limitée : Emily devient peu à peu désensibilisée à la barbarie, par petites touches : « It caused me a little discomfort to hear our captain immediately baptize the pilot with the title, *nigger*, but the pilot seemed somewhat resigned to this appellation. » (17) ou

The gentleman informed me, in a short but edifying lecture, that the true natives of this region were of an Indian origin (hence the name 'West Indies'). Sadly, they were discovered to be too troublesome and unused to European ways and had to be dispatched. [...] Happy for us that Paganism, with all its accompanying horrors, has now given way to a milder doctrine which has freed this land of the soul-sickening human feasting with which the original natives once polluted it. (24)

L'acceptation, avec une gêne minime, d'une appellation insultante pour les Noirs, puis d'un génocide, indique, en effet, que l'on entre dans un monde où les règles sont fixées par un Occident impitoyable dont Emily participe par délégation paternelle, ce qui la situe dans une zone intermédiaire de la maîtrise du pouvoir.

D'après le relevé opéré par Lars Eckstein, le premier extrait est un ajout de Caryl Phillips, alors que le second a été écrit par Mrs Flannigan. Caryl Phillips souligne ainsi que le racisme n'est qu'un dérivé de la volonté de contrôle absolu sur d'autres peuples. Cet exemple nous indique également que l'utilisation de la toile de fond contemporaine à l'esclavage conduit à la fois Emily, et le lecteur, à pénétrer dans un univers où l'on apprend à gérer ses affects en fonction des dictats de l'expansion territoriale et de l'institution particulière. Cette suppression des affects touchait également les récits d'esclaves en raison des fortes contraintes politiques, économiques et idéologiques. Comme le note Bénédicte Ledent : « No matter how divergent in perspective, travelogues written by whites and slave autobiographies legitimately belong together, not only by virtue of their contemporaneity but because they

⁴⁷⁵Lars Eckstein, *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory*, Amsterdam: Rodopi, 2006, p. 98.

⁴⁷⁶*Op. Cit.*, p. 72.

represent, as it were, the two sides of the same colonial coin. »⁴⁷⁷ C'est de cet indicible dont la présence étouffe l'expression des affects, d'où un ensemble froid, dont émergent les textes en focalisation interne, et les interventions de l'auteur.

Je prendrai pour exemple le chapitre 3 où Mrs Flannigan narre la fin de Cambridge. On y lit de l'ironie concernant la religion puisque Caryl Phillips ajoute la mention « Christian » à la fois devant le nom du contremaître cruel et du missionnaire-esclave à l'esprit vengeur (171, 174). Caryl Phillips utilise également des qualificatifs absents de l'original : « mature » et « insane » (171) pour Cambridge, alors que la relation criminelle entre Mr Brown et Christiania est qualifiée d'innocente d'un ton faussement naïf: « innocent amour » (171). Le nom de Christiania est différent de l'original, Christiana, peut-être pour évoquer la mémoire de la révolte Christiania de 1850 durant laquelle un groupe de Noirs libres, d'anciens esclaves et de blancs abolitionnistes défendirent, aux Etats-Unis, quatre esclaves en fuite contre leur ancien maître sudiste venu les capturer.

Et Christiania également, parce qu'elle inspire de la crainte et parvient à se hisser au rang de favorite du contremaître. L'auteur renforce son caractère de rebelle en indiquant son refus de se rendre à l'église, et sa passion pour ses pratiques de sorcellerie. Caryl Phillips parvient à renverser les points de vue puisque ironiquement l'esclave Cambridge devient époux abusif qui tiendrait Christiania sous sa coupe, ayant la folie de vouloir croire qu'ils pourraient suivre des coutumes chrétiennes, selon sa propre version des Ecritures : « *his Good Lord* » :

It appeared that this Cambridge had for many years held the poor Christiania in bondage, his mind destroyed by fanciful notions of a Christian life of moral and domestic responsibility which he, in common with his fellow slaves, was congenitally unsuited to. When the unfortunate Christiania would not submit to his thraldom, Cambridge cruelly cast her from his hut and vowed that he would one day seek revenge for her *disloyalty*. (171)

C'est ainsi qu'il n'est pas donné à Cambridge d'avoir les yeux dessillés. Des identités successives qu'il endosse, c'est sous celle de David Henderson, le Chrétien missionnaire qu'il choisit de se confesser et de révéler la vérité. L'ironie c'est que son statut de Chrétien dans un environnement qui prône cette religion ne lui a valu aucune pitié, et que c'est en meurtrier qu'il rédige cette confession. La vérité de sa condition lui échappe jusqu'à la fin.

⁴⁷⁷ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 83.

Caryl Phillips ironise sur les lectures partiales induites par l'institution particulière : les amours du bon Mr Brown --- « the good Mr Brown » (173) — sont licites car en accord avec le caractère volage de la population servile, qu'il souligne heureuse et insouciant : « a group of *jolly* negroes at length *sauntered* by. »⁴⁷⁸ (173) Si l'on observe les mots interposés, on s'aperçoit qu'à l'ironie l'auteur ajoute nombre d'adjectifs modalisateurs de jugement : « mature », « insane », « innocent » (171) , « jolly » (172) ou « dreadful » (173), ce qui permet de prendre de la distance par rapport au compte-rendu primaire, froid et distant, et d'en accentuer le caractère implacablement raciste. Lars Eckstein ajoute que si les extraits écrits bien plus tard par Lowell J. Ragatz dans *The Fall of the Planter Class* (1928) se fondent sans effort dans le patchwork, c'est que la tradition de racisme et sentiment de toute-puissance ont survécu jusque-là.

While most colonial testimonies of slavery have long disappeared from the working memory of today's Black Atlantic societies into the realm of storage memory, the prejudices and stereotypes they conveyed have in fact not. With *Cambridge*, Phillips is thus taking a representative number of texts that lie at the root of contemporary racism and reactivating them within the working memory of Black Atlantic societies.⁴⁷⁹

D'autre part, il apparaît également chez Caryl Phillips une motivation didactique. On peut ainsi prendre pour exemple l'explication de la notion de colorisme que nous avons évoquée au chapitre 2, source de tension entre membres de la diaspora, et identifiée par Alice Walker. Caryl Phillips nous en souligne les origines telles qu'elles sont expliquées par les Blancs :

It appears that there are many shades of black, some of which signify a greater social acceptability than others. My host informed me that there were other persons who could give fuller and more authoritative instruction in this matter, but generally speaking the lighter the shade of black, the nearer to salvation and acceptability was the negro. A milkier hue signified some form of white blood, and it should be clear to even the most egalitarian observer that the more white blood flowing in a person's veins, the less barbarous will be his social tendencies. (25)

Caryl Phillips souligne ironiquement que l'état de barbarie est montré comme étant génétique et amendé par le métissage, et que certains, « some », seraient plus à même de l'expliquer. L'ironie glaçante est de faire suivre ce discours sur la barbarie africaine par les pratiques permettant d'identifier les esclaves après achat : « Some owners had a fancy for maiming their African slaves, some branded them, pulled out some teeth, or wounded them a little with

⁴⁷⁸ Les mots en italiques sont ajoutés par Caryl Phillips sur la trame du récit Mrs Flannigan.

⁴⁷⁹ Lars Eckstein, *Op. Cit.*, 113.

shot, while others wished them whole in order that they might stud the stock. » (38) Le double discours impliqué par l'institution particulière, c'est à dire concéder une parenté biologique, comme on admet les greffes entre plantes, mais renier l'humanité, permet de passer sous silence la violence des rapports qui président à la naissance d'un phénomène aux conséquences ethnologiques infinies. De même, le phénomène de créolisation est expliqué et évoqué à trois reprises:

The ending of the trade means that there are littered about these shores fewer and fewer Africans. Those that remain are daily wearing out and dropping to the ground, so that today the great majority of the negroes are Creoles. In England the term creole is generally meant to describe those of mongrelized origins, but here the term refers to any, black or white, who is either well-seasoned, and thus deemed to have safely entered this new tropical life, or has been born in this zone and is therefore a full participant in the day-to-day commerce that surrounds the production of American sugar. One important advantage of this creolization of the negro is that the pure African has a far greater tendency towards madness and eventual suicide. (38)

Après l'élimination des Indiens, et des Africains qui ont gardé l'esprit de révolte après leur arrivée aux Antilles, la créolisation est la résultante du sentiment d'appartenance à la nouvelle vie tropicale en tant qu'exploité ou exploitant.

Le phénomène est montré comme désirable pour des raisons politiques :

Memory often transports him back to his native land, where he roams in pursuit of the lion or leopard, or seeks noonday rest neath the shade of Africa's huge trees with family and friends about him, their voices raised in gentle song. Yet memories of such scenes are soon disrupted by the crack of the driver's whip, or the coarse bellow of an overseer, and the African is reduced to despair, and it is at such moments that the dark spirit of revenge enters his unChristian soul. It is to be hoped that this process of creolization will soon replace all memories of Africa, and uproot such savage growths from West Indian soil. (64)

Ce qui est souligné implicitement par Caryl Phillips est que l'amnésie, la perte des repères est organisée sciemment dans le cadre d'une stratégie visant à supprimer toute velléité de révolte en interdisant la possibilité d'une autre vie.

These days few bottoms arrive, and those which do bear traffic from other islands, with only the occasional ship illegally carrying fresh African stock. It would thus appear that the welcome process of creolization is advanced and advancing apace. This being the case, we must be bold enough to take on the responsibility that comes with ownership, and learn to care with even greater dutiful application. (72)

Si Emily va mettre en place son objectif — « learn to care » — par son rapprochement avec Stella, il n'en va pas de même pour les autres protagonistes d'origine européenne.

Ce que l'on voit se produire chez Cambridge est un rejet de ses racines africaines sur la base d'une appartenance à la communauté anglaise si « virtuelle » qu'elle ne l'a pas empêché d'être de nouveau soumis à son statut d'esclave. « That I, a virtual Englishman, was to be treated as base African cargo, caused me such hurtful pain as I was barely able to endure. To lose my dear wife, fair England, and now liberty in such rapid succession! » (156) Nous trouvons donc ici mises en scène les racines du colorisme, de la créolisation, du rejet des racines africaines toujours présentes et soulignées par Frantz Fanon.

Si l'on se réfère au travail de Lars Eckstein sur *Cambridge*, et à l'appendice où se situe la liste des sources mnémoriques, et des extraits tissés dans le roman, on peut avancer que ces remarques font bien partie du travail de réactivation de Caryl Phillips, et non d'une seule reprise de témoignage d'époque. En ce sens, ce roman est bien, comme le souligne Bénédicte Ledent, un roman uniquement caribéen : « Phillips's most distinctly Caribbean novel »⁴⁸⁰. En effet, il s'agit de rien moins que de recréer par ce travail mnémorique la genèse affective d'une ethnologie caribéenne. L'on voit apparaître, par le rapport dialogique effectué entre témoignages d'époques et reconstitution historique, tous les modes de vivre mis en place sous l'institution esclavagiste et leur conséquences psycho-sociales dont on retrouve les survivances aujourd'hui.

On peut citer, dans le foisonnement que conjure Caryl Phillips, le colorisme, la résistance sous couvert d'adhésion, le rejet des racines africaines, l'amnésie organisée, la collaboration, ou des éléments de la vie courante dont la cause n'est pas dévoilée, et qui sont placés dans le dossier à charge de l'esclave, tels, par exemple, l'absence de chaussures. Attribuée à la volonté de l'esclave — « However, it is still a problem to persuade the blacks to wear shoes upon their feet. Mr Brown has confided to me that the negro feels more of a chattel when shod than he does when decked in chains, so greatly does he detest the footwear we take for granted. » (81) — et source de maladies parasitaires invalidantes, elle est de fait perpétuée durant l'esclavage car c'est une mesure à la fois d'économie et de sécurité pour le maître. Elle n'en devient pas moins une source de plaisanterie jusqu'au début du XXème siècle comme en atteste le début du montage vidéo utilisé par Spike Lee qui utilise un extrait du film *Judge Priest* (1932) de John Ford.

⁴⁸⁰ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 80.

L'ironie et les doubles sens de chaque déclaration, de chaque personnage, avec les revirements évoqués chez Cambridge et Emily, tissent un écheveau, et pour reprendre l'évocation de l'hypertexte, une toile. On peut donc tisser des liens entre les personnages, ce qui rendrait l'épaisseur d'un monde construit sur un fond de témoignages, eux-mêmes reconstitutions de la réalité : les doubles que sont Emily et Stella, leurs enfants perdus, Brown et Cambridge, les parallèles entre les voyages de Emily et Cambridge, les renversements dans les points de vue et les commentaires des uns sur les autres. C'est un monde complexe dont la seule vérité est la recherche planétaire du profit assise sur un système violent de coercition.

C'est le jeu entre les différents points de vue tissés qui vise à rendre un image plausible de l'ensemble décrit. Ce simple fait altère leur sens respectif. En effet, Caryl Phillips subvertit ces écrits : « I especially enjoy reading first-person historical material because it gives the most interesting window on the past. But I'm also interested in subverting, if you like, the form, because all too often, there's a self-serving nature behind these narratives - that interests me too. »⁴⁸¹ On a pu en effet comprendre comment Caryl Phillips aménage dans la lecture des témoignages d'époque une distance telle qu'il n'est plus possible de les relire de la même façon car d'autres voix viennent aussitôt éclairer les non-dits ou les contre-vérités. Il parvient à cette distanciation par le travail qu'il effectue dans les failles et interstices de ces témoignages en les comblant d'observations permettant de les mettre à distance, de les interroger, d'en observer les conséquences avec le regard d'aujourd'hui.

La préoccupation avec les personnages remis en situation dans cette tapisserie reconstituée reste éthique : « They are based on character, they are not, as I said, principally based on ideas; in some sense they are very nineteenth-century. I want to hide behind the people, I don't actually have a desire to be visible as an author. I want to be invisible behind my people because it's as though I feel entrusted with their lives. »⁴⁸² Il y a là une importance

⁴⁸¹ Jenny Sharpe, « Of This Time, Of That Place: A Conversation with Caryl Phillips », *Transition* 68 1995, pp. 154-161, in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 32.

⁴⁸² Lars Eckstein, « The Insistence of Voices », *ARIEL: A Review of International English Literature*, 32:2, April 2001, 36, p. 37.

majeure accordée aux personnages qui deviennent partie prenante de cette diégèse reconstituée comme un environnement virtuel, et le soulignement du sens de la responsabilité envers ces personnages qui va de pair avec le souci d'authenticité. Le postmodernisme dont Caryl Phillips se réclame, comme il l'a confirmé lors d'un entretien⁴⁸³, est à lire dans la matière même du roman :

As far as I am concerned, a novel concerns a group of people about whom one attempts to give voice to their experiences, and sometimes their experiences are unpleasant, difficult and painful, even tragic. One wants to render these experiences as authentically as one can, and obviously part of that is to use the language, is to use form, is to use structure with as much finesse and as much elegance as possible — that's the only type of aesthetics I am interested in, it's the form, formal aesthetics.⁴⁸⁴

L'authenticité exigée par Caryl Phillips se manifeste dans le travail de mise en relation de type hypertextuel consistant à utiliser des documents primaires, puis à les relier aux personnages insérés dans une diégèse reconstituée.

C'est par le discours réflexif provoqué par ces mises en relation que Caryl Phillips cherche à impacter le lecteur; c'est dans ce travail que se situe l'aspect postmoderne de l'écriture, car les choix esthétiques présidant à l'élaboration de la forme visent à répondre aux questions du pourquoi et du comment de l'institution esclavagiste. Les affects, toujours présents, sont la trace des mesures coercitives contre nature mises en place alors. Le retour à la source assisté par des stratégies mnémotechniques esthétiques permet de découvrir l'origine de comportements dont il est difficile d'identifier la source, ou d'évaluer la portée, en raison de filtres mis en place à des fins de contention, et toujours présents à ce jour.

Pour exemple, cette émission radiophonique de Bruno Duvic où un généalogiste caribéen, expliquant les réactions de Français d'origine caribéenne découvrant leur arbre généalogique, a également recours à la notion de conditionnement racial qui fait partie de la psyché caribéenne sans toutefois que soit reconnu son caractère invasif :

Bruno Duvic : Un mot de réaction à ce qu'on vient d'entendre : cette dame qui au fond est chagrinée d'être descendante d'un voleur, comme elle dit, d'un pirate, et d'une femme qui n'ait dû sa liberté qu'au fait qu'elle était la maîtresse d'un européen.

Emmanuel Gordien : Cela fait partie des multiples réactions que l'on entend, parce que nous avons aussi une expérience très importante de généalogie, où justement des gens viennent nous

⁴⁸³ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence « Altered States » à Liège, Belgique.

⁴⁸⁴ Lars Eckstein, *Op. Cit.*, p. 36.

voir en recherchant l'esclave parce qu'ils ont entendu qu'il y avait des esclaves. Ils ont entendu, disent-ils. Il s'agit d'une histoire extrêmement douloureuse et poignante, et donc, ils font ça, mais en fait, ils espèrent trouver un blanc, comme on dit, tout entre guillemets, car à cette époque-là, c'était très racialisé. Nous avons toutes sortes de réaction de ce type, d'ailleurs, et il faut comprendre un élément important, c'est que l'esclavage est vraiment vécu comme une tare⁴⁸⁵ par la majorité des descendants d'esclaves, et c'est pour cela que mon association à traiter cette question en parentalisant cet esclave, en disant, ce n'est pas un esclave, c'est un autre parent, quelque soit ce qu'il a vécu. Et cette personne qui parle, qui découvre des flibustiers, qui découvre éventuellement une maîtresse du maître...mais vous savez, c'était la règle à l'époque, probablement, donc on a tous un ascendant, entre guillemets, blanc (...).

Bruno Duvic: C'est toujours à fleur de peau, comme ça, pour tout le monde, comme pour cette dame? Car franchement, elle n'y peut rien, la pauvre. Ça reste...

Emmanuel Gordien: C'est constitutif. C'est constitutif de l'être et de la façon de fonctionner, la façon d'être des gens. C'est pas une séquelle, comme on dit. Une séquelle, on était normal avant, on s'est cassé le bras, on a une séquelle après. Et bien là, ce n'est pas ça. Ça a été construit. Des populations ont été amenées massivement là-bas, ont été mises en esclavage dans ce système-là où il y a une racialisation très précise. Donc voilà, c'est vraiment ça la question.⁴⁸⁶

C'est cette question même qui anime la quête esthétique et historique de Caryl Phillips dans *Cambridge*. Il s'agit de faire un travail de déconditionnement historique, en faisant comprendre ce qui, dans les réactions d'aujourd'hui, relève du conditionnement féroce d'alors, qui s'appliquait à tous en raison de la prépondérance manifeste des intérêts mercantiles des uns et des autres. Assumer son histoire est déjà faire un pas vers la reconnaissance d'une vérité. Caryl Phillips déclare à ce sujet : « One shouldn't feel a guilt for one's history and one shouldn't feel ashamed of one's history, one should just take responsibility for it. »⁴⁸⁷ Le fait de jeter la lumière sur ce mécanisme coercitif à l'échelle de trois continents permet de reconstituer l'histoire « de l'autre côté, à l'envers »⁴⁸⁸, pour mieux vivre de ce côté-ci, l'avenir.

⁴⁸⁵ Voir la réaction de Mrs Fleury dans *Island In The Sun*.

⁴⁸⁶ Bruno Duvic, « Emission Un Jour en France, France Inter, reportage de Stéphane Cosme, mercredi 23 décembre 2015 ». Disponible sur <http://www.franceinter.fr/emission-un-jour-en-france-les-antillais-a-la-recherche-de-leurs-racines>. Consulté le 25 février 2016.

⁴⁸⁷ Carol Margaret Davison, « Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips », *Ariel*, 25-4 (1994), 91-99, in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 24.

⁴⁸⁸ *Idem*.

V - MÉMOIRES CONJUGUÉES DES TRAUMAS COLLECTIFS

Les trois ouvrages que nous allons considérer dans ce chapitre : *Higher Ground* (1989), *The Nature of Blood* (1997), et *A Distant Shore* (2003) ont un point commun, celui de s'intéresser particulièrement à la question de l'intégration de l'individu diasporique dans le corps social. En effet, ces trois romans abordent la question du choix de l'affiliation nationale, ou celle des affres de la désaffiliation, imposée ou ressentie, thème récurrent chez Caryl Phillips.

Dans *Higher Ground*, la question se pose en effet du choix de l'appartenance au groupe de ceux destinés à souffrir le Passage du Milieu, de la volonté de se reconnaître Africain-Américain au coeur des luttes pour les droits civiques dans les années 1960, ou de faire le choix de la survie dans un autre lieu pour échapper à la Shoah. *The Nature of Blood* montre les choix opposés de deux frères allemands de confession juive : l'un sait se détacher des liens familiaux ou nationaux pour penser la création d'une nation conçue pour être sienne, alors que le second décide par principe d'affirmer son appartenance à la nation allemande au prix de sa sécurité et de celle de sa famille. Est également montré le paradoxe de l'affiliation nationale par l'intermédiaire d'une jeune femme africaine de confession traditionnelle juive qui doit lutter pour la reconnaissance de son appartenance à cette nouvelle nation.

Dans *A Distant Shore* on suit deux personnages qui se rencontrent dans une ville du Nord de la Grande-Bretagne. L'un, Africain, a fui sa nation en proie à la guerre civile, pour tenter l'aventure d'une nouvelle vie en Grande-Bretagne, et se rapproche d'une femme mûre qui ne se reconnaît plus dans l'Angleterre des années 1980. Il y a donc dans ces trois oeuvres une tentative d'élaborer une carte des répercussions traumatiques de l'exclusion dans ses conséquences extrêmes : esclavage, ségrégation et racisme érigé en politique par le Troisième Reich allemand. Les trois ouvrages évoquent le trauma de la dépossession de soi et de son histoire, ainsi que le « trauma insidieux », pour reprendre la terminologie de Laura S. Brown⁴⁸⁹, c'est-à-dire : « the traumatogenic effects of oppression that are not necessarily overtly violent or threatening to bodily well-being at the given moment but that do violence to the soul and spirit ».

⁴⁸⁹ Laura S. Brown, « Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma » in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, pp. 100-12, p. 107, citée par Stef Craps, et Gert Buelens, « Introduction : Post-Colonial Trauma Novels », *Studies in the Novel*, Volume 40, Numbers 1 & 2, Spring & Summer 2008, pp. 100-12, 3.

Dans *The Nature of Blood*, le racisme ordinaire, qui atteint l'âme et l'esprit, annonce les persécutions programmées. Caryl Phillips y dépeint l'autre extrémité des ravages causés par le racisme institutionnel, à savoir l'atteinte à l'intégrité psychique, voire sa totale destruction, ou la mort, atteignant là le rang de crime contre l'humanité. Par exemple, l'être fantasmatique qui suit Eva (198) et la conduit à la mort, est une création psychique née des traumas traversés. C'est donc bien une cartographie du trauma, mais également une recherche prothétique de la mémoire longue, c'est-à-dire celle de la mémoire des affects transmis, que semblent offrir les ouvrages de Caryl Phillips.

Il s'agit en effet, dès les premières oeuvres, d'arpenter le champ mémoriel des répercussions, chez les personnes appartenant aux groupes minoritaires, des traumas causés par leur maltraitance organisée par les instances dominantes politiques ou sociales, et que caractérise Laura S. Brown : « people of color, women, gays and lesbians, lower-class people, and people with disabilities often fly under the trauma-theoretical radar because of the fact that current definitions of trauma have been constructed from the experiences of dominant groups in Western society. »⁴⁹⁰ C'est ce point de vue qu'adoptent les instances dominantes qui vont diriger ce que Nicholas Mirzoeff nomme les ères de la visualité, et dont les répercussions sont précisément les bouleversements pour lesquelles la théorie du trauma est utile : « the usefulness of trauma theory (...) for understanding colonial traumas such as dispossession, forced migration, diaspora, slavery, segregation, racism, political violence, and genocide. »⁴⁹¹ Il est également à remarquer que la mémoire, dans les oeuvres de Caryl Phillips, appelle rarement une commémoration jubilatoire.

La mémoire est difficile à porter et souvent toxique : « And always the violence of memory. »⁴⁹² Le personnage de Stephen Stern, dans *The Nature of Blood* (1997) adjure Moshe, un jeune homme rencontré à Chypre, dans un camp de réfugiés juifs attendant le départ pour la Palestine, d'imaginer le passé pour mieux entrevoir le futur. (11) C'est par l'imagination que l'écrivain appelle la mémoire longue, la mémoire du trauma. C'est une célébration à laquelle il invite également le lecteur.

Pour une traduction filmique de ces thèmes que sont l'affiliation disputée, la mémoire longue, et le poids des regards portés sur autrui, j'aborderai le film *12 Years a Slave* (2013),

⁴⁹⁰ Laura S. Brown, *ibid.*

⁴⁹¹ *Idem.*

⁴⁹² Caryl Phillips, *The Nature of Blood* [1997], Vintage: London, 2008, p. 33.

de Steven McQueen, dont le scénario a été écrit à partir du récit publié en 1853 de Solomon Northup, un Africain-Américain libre, capturé puis vendu comme esclave : *Twelve Years A Slave. Narrative of Solomon Northup, A Citizen of New-York , Kidnapped In Washington City in 1841, And Rescued In 1853, From A Cotton Plantation Near The Red River, In Louisiana.* Cette approche du film nous permettra de revenir plus précisément sur le concept que Nicholas Mirzoeff a appelé « visualité »⁴⁹³, qui permet d’explorer la notion du droit de regard des groupes minoritaires sur leur environnement, et leur possibilité, ou non, de contrer les dispositifs mis en place pour perpétuer leur position de subalternes:

[...]the visual subject, a person who is both the agent of sight (regardless of biological ability to see) and the object of discourses of visibility. In many instances, the claim to visual subjectivity was part of a general claim to majoritarian status within Western nations for those like women, the enslaved and their free descendants, and people of alternative sexuality.⁴⁹⁴

Nicholas Mirzoeff, qui emprunte le mot « visibility » à Carlyle, remarque que dans le champ des études postcoloniales, Paul Gilroy, dans *The Black Atlantic*⁴⁹⁵, pose le sujet voulant exercer son droit de regard au centre d’une confluence de fonctions cognitives et affectives : « structures of feeling, producing, communicating and remembering » alors que pour Carlyle, la « visualité » est un concept visant à asseoir une conception verticale des relations, en posant à son extrémité haute le héros, le chef.

Nicholas Mirzoeff cite également W.E.B. Du Bois comme un admirateur de Carlyle qui va cependant poser la question du regard voilé, de la « double conscience », permettant de se décentrer par rapport au regard hégémonique, allant en cela à l’encontre de la vision de l’histoire que la pensée de Carlyle impliquait:

While still making use of Carlyle’s vocabulary and his disjunctured temporality, Du Bois had developed the theory of veiled visibility as a means to demand that very emancipation that Carlyle had sought to prevent. He now saw veiled visibility as a place of greater insight than the clear visibility offered to the hegemonic groups in society and in so doing sketched a radical transcultural pedagogy. [...] [V]isuality implies an engagement with the politics of representation in transnational and transcultural form.⁴⁹⁶

On peut noter ici une expression importante également pour l’écriture de Caryl Phillips, celle de : « disjunctured temporality ». Nous avons déjà en effet parlé de la façon dont Caryl

⁴⁹³ Nicholas Mirzoeff, « On Visuality », *journal of visual culture*, 2006, Vol 5(1), p. 53–79.

⁴⁹⁴ *Op. Cit.*, p. 54.

⁴⁹⁵ Paul Gilroy, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, [1993], Verso: London, 2002, p.3.

⁴⁹⁶ Nicholas Mirzoeff, *Op. Cit.*, p. 76.

Phillips peut employer un présent « dilaté », ou considérer les avatars d'un même phénomène à travers le temps d'où la portée particulière de l'utilisation du présent dans ses textes. Le sujet visuel sera constitué en effet par la rencontre entre l'agent de la vision et les discours adoptés sur la « visualité ».

Cette rencontre définit un espace ou une zone. Empruntant à Achille Mbembé une réflexion sur la postcolonialité, Nicholas Mirzoeff souligne que le temps dans cet espace n'est plus le temps continu que nous mesurons :

Returning to my earlier formula of the visual subject being constituted by the intersection between the agent of sight and discourses of visuality, it now appears that such an encounter is not a geometric figure, such as that famously drawn by Jacques Lacan, so much as a space or area. That area is not bounded by constant time but rather *time as lived*, not synchronically or diachronically, but in its multiplicities and simultaneities, its presences and absences⁴⁹⁷. In dealing with this complexity, 'the writing of history must implicitly assume a plurality of times existing together, a disjuncture of the present with itself'⁴⁹⁸. Visuality is in this sense, to use current terminology, a time-based medium. This series of connected and dispersed lines, crossing time and space, is a network.⁴⁹⁹

L'histoire devient un temps affectif, la mémoire longue : le temps vécu d'Achille Mbembe et le temps pluriel de Dipesh Chakrabarty viennent souligner que dans cet espace de visualité, le présent possède effectivement l'épaisseur d'une pluralité de temps.

Nous rejoignons ainsi la préoccupation de Caryl Phillips, d'abord sensible dans *The European Tribe* (1987), celle de dissocier vision et visualité. Elle est décrite par Hal Foster, que cite Nicholas Mirzoeff : « the difference between the terms signals a difference within the visual . . . a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein. »⁵⁰⁰ C'est bien la dissociation qu'opère régulièrement Caryl Phillips dans ses écrits, à savoir qu'il donne à voir un sujet observant sa différence telle est envisagée dans un espace précis, l'espace européen, africain, ou américain.

Nicholas Mirzoeff note ensuite que des modes de vision, des modes scopiques, sont prédominants durant des espaces temporels déterminés. Il donne ainsi la définition du sujet visuel : « By the visual subject, I mean a person who is both constituted as an agent of sight

⁴⁹⁷ Achille Mbembe, *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press, 2001, p. 8.

⁴⁹⁸ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, p. 109.

⁴⁹⁹ Nicholas Mirzoeff, *Op. Cit.*, 76.

⁵⁰⁰ Hal Foster, *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, p. ix.

(regardless of his or her biological capacity to see) and as the effect of a series of categories of visual subjectivity. »⁵⁰¹ Pour Nicholas Mirzoeff, la visualité est l'intersection entre visibilité et pouvoir social⁵⁰² : « These strategies can be seen as part of the modern production of what I will here call the visual subject, a person who is both the agent of sight (regardless of biological ability to see) and the object of discourses of visibility. »⁵⁰³ Le droit à la visibilité est ce qui est particulièrement à la base des mouvements revendicatifs des années 1960 qui cherchent à faire émerger sur la scène du social des sujets visuels.

On doit ici préciser que l'intérêt déclenché par l'histoire de Solomon Northup ne repose pas sur une mobilisation plus grande concernant le calvaire d'un homme autrefois libre, soumis à l'esclavage, que l'on opposerait à la souffrance d'un homme né en servitude. Il s'agit d'un questionnement de la place de l'individu diasporique au sein de la nation et d'une réflexion sur son statut, toujours soumis à questionnement, l'instabilité foncière induite par le regard porté et qui implique un retour sur la fabrique de l'histoire, si comme le pense Jacques Derrida, cité par Nicholas Mirzoeff, une histoire nationale se construit sur l'exclusion des autres histoires :

It has been widely argued in postcolonial and subaltern studies that history is itself an important constituent of the modern imperial nation state (Chakrabarty, 2000). [...] As is his wont, Derrida (1994) reverses the usual formulas and asserts that: 'all national rootedness ... is rooted first of all in the memory or the anxiety of a displaced or displaceable population'. National history, then, is dependent on the exclusion of those who are or might be or have been displaced.⁵⁰⁴

Jacques Derrida souligne ici qu'à son sens, le sentiment d'appartenance nationale naît en réaction d'une mémoire d'exil ou d'une angoisse exilique.

Homi Bhabha, cité par Nicholas Mirzoeff, reprend le passage et indique que ce sont précisément ces personnes dont la reconnaissance de l'affiliation nationale a des bases non reconnues, non validables par la doxa, ou sans cesse sujettes à réinterprétation, qui l'intéressent : « ... transient intersection where the claims to national culture (...) tradition are touched – and are translated by – the interruptive and interrogative memory of the displaced

⁵⁰¹ Nicholas Mirzoeff, « Ghostwriting, Working Out Visual Culture », *journal of visual culture*, 2002, Vol 1(2): 239-254, p. 239.

⁵⁰² Nicholas Mirzoeff, *Idem*, p. 240.

⁵⁰³ Nicholas Mirzoeff, « On Visuality », *journal of visual culture*, 2006, Vol 5(1): 53–79, p. 54.

⁵⁰⁴ Nicholas Mirzoeff, « Ghostwriting : working out visual culture », *journal of visual culture*, 2002, Vol 1(2): 239-254, p. 249.

or displaceable populations that inhabit the national imaginary – be they migrants, minorities, refugees, or the colonized. »⁵⁰⁵ Nous allons nous interroger sur la façon dont le film *12 Years a Slave* de Steven McQueen est une instance de réflexion sur la visualisation, la visibilité confisquée, et la recherche de l'expression du droit de regard d'un individu sur sa propre vie.

Selon Dan P. Lee, l'idée de la visualité est ce qui intéresse Steven McQueen : « Ever since he was 11 years old, watching the news coverage of Bobby Sands, he'd been ruminating on the hunger strike and the idea of control, about how "as a child, the only time you have control is when you're eating." »⁵⁰⁶ Le « contrôle », qu'il soit exercé sur le sujet ou par le sujet, est donc bien une préoccupation majeure du cinéaste. La question peut bien sûr s'étendre au contrôle de sa propre vie, au droit de regard sur sa propre existence. On peut sans doute en déduire que *12 Years a Slave* naît d'un désir de travailler sur l'esclavage à travers l'idée du contrôle : perte du contrôle de sa vie par Solomon Northup, et découverte de la société du contrôle absolu qu'est la société sudiste esclavagiste, une des manifestations du totalitarisme sur lequel elle repose en tant qu'entreprise capitaliste fonctionnant à l'échelle de trois continents.

V - 1- 12 YEARS A SLAVE (2013) de Steven McQueen

Nous allons donc suivre comment le sentiment d'appartenance au corps de la nation et à celui des hommes libres est combattu par le système esclavagiste entre 1841 et 1853 chez un homme, Solomon Northup, capturé puis vendu comme esclave. Steven McQueen a effectivement recherché une histoire mettant en scène un homme ayant connu la liberté dans un environnement occidental puis ayant été plongé dans la servitude. En effet, le réalisateur indique que c'est sa femme qui lui a indiqué le récit biographique de Solomon Northup : « Gates: So we have your wife to thank? McQueen: Yes. With *12 Years a Slave*, every page was a revelation. When I first read it, I felt so angry and upset with myself. Why didn't I know this book? Then I realized no one I knew knew this book. I had to make this into a film.

⁵⁰⁵ Homi Bhabha, « Day by Day... with Frantz Fanon », in ed. Alan Read, *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle: Bay Press, 1996, p. 191.

⁵⁰⁶ Dan P. Lee, « Where It Hurts, Steven McQueen on Why *12 Years a Slave* Isn't Just About Slavery », vulture.com. Disponible sur <http://www.vulture.com/2013/12/Steven-mcqueen-talks-12-years-a-slave.html>. Consulté le 25 février 2016.

So it became my passion. »⁵⁰⁷ On peut lire dans ce désir de Steven McQueen, cinéaste britannique d'origine caribéenne, également plasticien reconnu, de rechercher une histoire traitant à la fois de l'esclavage et de la désaffiliation, qui permet cette fois-ci un retour sur la mémoire longue, celle de l'esclavage :

Gates: Do you think you had more distance on the subject? It's so hard for us on this side of the Atlantic to think about slavery without wanting to scream, to point fingers, to feel guilty about what our ancestors went through. But do you think being British gives you that aesthetic distance that all art demands?

McQueen: No, it's not who you are. It's like James Brown said, I think : It's not who you are, it's where you're at. And my parents are from the West Indies, where slavery was particularly brutal.

Steven McQueen fait ici part de l'écho de ce que Alison Landsberg appelle la mémoire prothétique, à savoir la mémoire de l'esclavage transmise de façon informelle par le milieu familial et la mémoire collective⁵⁰⁸.

Saidiya Hartman cité par Vincent Brown écrit en effet : « We may have forgotten our country, but we haven't forgotten our dispossession. »⁵⁰⁹ La déportation est ce qui unit les diasporiques africains, et c'est elle qui autorise Steven McQueen à intervenir en terre américaine : « "The only difference between myself and an African-American is that their boat went right and my boat went left."⁵¹⁰ Steven McQueen dispose également de liens mémoriels traumatiques avec la violence nord-américaine :

He [Steven McQueen] was born in London in 1969. His parents had each arrived in London in the sixties in the midst of an immigrant influx, his mother originally from Trinidad, where her ancestors had been brought from Ghana, and his father from Grenada, where his family had been farmers. She found work as a secretary at Queen Charlotte's Maternity Hospital, he, as a bricklayer, and they met in the same West Indian community. When McQueen's father was a young man, he'd traveled to Florida to work a season picking oranges. One night, he and two Jamaicans set off for a nearby bar. "And when they entered," McQueen told me, "it was like a Western bar door opened. Everyone looked up." One of the Jamaican men attempted to order some drinks. The bartender replied: "We don't serve niggers." "That's okay," said the Jamaican, reaching for a bottle, "we'll serve ourselves." He struck the bartender with it. McQueen's father and the Jamaicans fled. A chase ensued in which both Jamaicans were shot to death. His father lay alone in a ditch in the dark, waiting for the white men to disperse. McQueen heard about this

⁵⁰⁷ Henry Louis Gates Jr. and Steven McQueen, « 12 Years a Slave », *Transition*, No. 114, Gay Nigeria (2014), 185-196, p. 186.

⁵⁰⁸ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory – The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press: New York City, 2004.

⁵⁰⁹ Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, New York: Farrar, Strauss et Giroux, 2007, p. 87, citée par Vincent Brown in « Social Death and Political Life, The Study of Slavery », *The American Historical Review*, Vol. 114, N° 5, December 2009, pp. 1231-1249, p. 1238.

⁵¹⁰ Dan P. Lee, « Where It Hurts, Steven McQueen on Why 12 Years a Slave Isn't Just About Slavery », *vulture.com*. Disponible sur <http://www.vulture.com/2013/12/Steven-mcqueen-talks-12-years-a-slave.html>. Consulté le 25 février 2016.

for the first time seven years ago, when his father was dying. “True story,” McQueen told me. “True story.”⁵¹¹

Ségrégation et lynchage font donc bien partie de l'équipement mnésique familial du réalisateur, et la distance, comme il l'indique, n'est pas une question d'identité, mais celle du degré d'élaboration de la réflexion sur cette mémoire : « He realized that the story was not about the struggle for freedom, but the struggle for life. »⁵¹² Cette histoire, transmise à l'approche de la mort, est aussi une réflexion sur la fragilité même des vies diasporiques africaines.

On peut rapprocher cette transmission de père en fils d'éléments de vie touchant à la vie précaire en environnement raciste, de la scène de *In The Falling Snow* (2009) de Caryl Phillips, où Earl, sur son lit d'hôpital, raconte à Keith, son fils adulte, une scène similaire de lynchage, cette fois-ci, à Londres, et où il explique comment également il échappe à la mort, contrairement à son ami pourchassé pour avoir transgressé un tabou, celui des relations sexuelles inter-ethniques.

On décèle aussi chez ce cinéaste britannique d'origine caribéenne, le désir de travailler sur l'écho de ce sentiment contrarié d'appartenance à la nation britannique, ce sentiment « d'être et de ne pas être d'un lieu » que Caryl Phillips a particulièrement exposé dans l'introduction de *A New World Order* (2001) et dans sa conclusion : « The High Anxiety of Belonging ».⁵¹³ Steven McQueen le formule en des termes moins angoissés : « Of course, other people think of me as black when I walk into a pub. Obviously being black is a part of me like being a woman is part of you....I am black, yes. I'm British as well. But as Miles Davis said, 'So what?' »⁵¹⁴ Ce sentiment trouve toujours un écho de nos jours de l'autre côté de l'Atlantique, comme le souligne Salamishah Tillet :

Animating these contemporary representations of slavery is civic estrangement, my term for post-civil rights African Americans' paradoxical experience of simultaneously being citizens and noncitizens. Civic estrangement describes an affective and ascriptive state of black nonbelonging because African-Americans have been marginalized or underrepresented in the

⁵¹¹ Dan P. Lee, « Where It Hurts, Steven McQueen on Why 12 Years a Slave Isn't Just About Slavery », Vulture. Disponible sur <http://www.vulture.com/2013/12/Steven-mcqueen-talks-12-years-a-slave.html>. Consulté le 25 février 2016.

⁵¹² Dan P. Lee, *Idem*.

⁵¹³ Caryl Phillips, *A New World Order*, Vintage: London, 2002, p. 4.

⁵¹⁴ Thomas Mulcaire, « Deadpan : The Film Installions of Steven McQueen », *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Number 8, Spring/Summer 1998,10-13, p. 2.

civic myths, monuments, narratives, icons, creeds, and images of the past that constitute, reproduce, and promote an American national identity.⁵¹⁵

Nous sommes bien ici dans le cas où l'artiste crée en visant un temps à advenir : on trouve chez les deux auteurs cette volonté d'aller explorer le réel, ou de faire affleurer à la surface de la conscience au travail, des éléments qui vont provoquer chez le lecteur, ou le spectateur, cet aller-retour mémoriel qui va établir un pont permettant de relier ce qui a été à ce qui est, pour laisser envisager un avenir souhaitable et différent.

The right to look is, then, the claim to a right to the real. It is the boundary of visibility, the place where such codes of separation encounter a grammar of nonviolence—meaning the refusal to segregate—as a collective form. Confronted with this double need to apprehend and counter a real that does exist but should not, and one that should exist but is as yet becoming, countervisuality has created a variety of realist formats structured around such tensions.”⁵¹⁶

Les deux auteurs Noirs britanniques travaillent également à une réinscription dans le réel d'histoires, et de fragments d'histoire « oubliés », en mettant en avant leur droit de regard tout en soulignant qu'à la fois, en dernier ressort, et en premier lieu, ils ne devraient pas avoir à mobiliser tous ces ressorts de la visibilité, reprenant le « Et alors? » de Miles Davis, et choisissant d'envisager le monde à venir.

La colère que ressent Steven McQueen à l'idée d'être passé à côté de ce récit lorsqu'il découvre le livre de Solomon Northup, provient du sentiment de confiscation d'un élément de mémoire, alors que d'autres éléments de la mémoire collective sont autrement proéminents : « McQueen invoked Anne Frank, a “global hero” whose house and museum he lives near, and whose diary was mandatory reading for him in school in England. ‘I scratched my head,’ he told the audience. ‘Why do I know Anne Frank but I don’t know Solomon Northup?’ »⁵¹⁷ Comme nous l'avons vu, Anne Frank a singulièrement été un élément déclenchant de la prise de conscience de la puissance du racisme chez Caryl Phillips adolescent, qui dénonce qu'au même âge, il ne dispose d'aucun élément fourni par l'institution scolaire pour se définir en tant que Noir britannique et évoquer son expérience du racisme.

⁵¹⁵ Salamishah Tillet, « I got no comfort in this life », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp. 354-361, 355.

⁵¹⁶ Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 473-496.

⁵¹⁷ Dan P. Lee, « Where It Hurts, Steven McQueen on Why 12 Years a Slave Isn't Just About Slavery », *vulture.com*. Disponible sur <http://www.vulture.com/2013/12/Steven-mcqueen-talks-12-years-a-slave.html>. Consulté le 25 février 2016.

La mémoire prothétique qui entoure l'image d'Anne Frank, héroïne planétaire, est venue se substituer chez lui à une mémoire tue. Steven MacQueen signale ainsi que sa colère trouve sa source dans la non-visibilité de l'héritage diasporique, et cette constatation déclenche une volonté de redécouverte et d'engagement dans la remédiation historique, s'engageant ainsi dans une démarche de « contrevisualité » pour utiliser l'expression de Nicholas Mirzoeff. Cette colère sourde a d'ailleurs été observée par Caryl Phillips qui note que les conséquences de la déportation esclavagiste sont toujours sensibles :

Many diasporan Africans are unhappy, worried, even angry. In fact, a not insignificant number are still trying to 'return' to the land that they were snatched and exiled from. I have sat in countries all over the world and talked with those of African origin who feel unmoored and displaced. And I have also sat in half a dozen different African countries and 'reasoned' with those who have returned, many of whom, to my eyes, never look or feel as though they have truly closed the circle and, having undertaken their reverse 'middle passage', achieved peace. Clearly to force a people to migrate is to risk setting in motion decades or centuries of heartache. Whatever the *raison d'être* for the forced migration, the psychological and spiritual price of such an act is, in my opinion, almost always too high.⁵¹⁸

La déclaration de Steven McQueen montre que la colère qu'il dirige contre son ignorance de cette autobiographie, est liée à la suppression du droit à la visibilité de la mémoire de l'esclavage, mais également, comme le souligne Caryl Phillips, au manquement à cette mémoire dont il est un agent, à son corps défendant, bien que membre de la diaspora.

De même, Steven McQueen est préoccupé par le fardeau de la représentation — « the burden of representation » — qu'à évoqué Caryl Phillips dans son avant-propos à *The Shelter* (1984), car il ne s'agit pas pour lui d'adapter le réel à la visualité contemporaine. Comme Caryl Phillips, qui, dans la section « Heartland », de *Higher Ground*, évoque des actes de viols et de sadisme sur la personne d'une esclave, Steven McQueen refuse de se faire missionnaire, à rebours, et d'édulcorer cette violence terrible de l'esclavage.

⁵¹⁸ Caryl Phillips, « Border Crossings », in *Displacement, Asylum, Migration. The 2004 Oxford Amnesty Lectures*, ed. Kate E. Tunstall, Oxford University Press: Oxford, 2006, p. 220.

V - 1 - 1 - Silences

Dans « The Right to Look », Nicholas Mirzoeff indique que la visualité est la capacité à décider de ce qui doit être interdit au regard, et donc la détention du droit de regard, s'inspirant en cela de l'exemple emprunté aux forces de l'ordre et fourni par Jacques Rancière dans « Dix Thèses sur la Politique »⁵¹⁹ : « Circulez, il n'y a rien à voir. » Pour Nicholas Mirzoeff, la visualité concerne tout d'abord les systèmes esclavagistes : « Visuality's first domains were the slave plantations, monitored by the surveillance of the overseer, the surrogate of the sovereign. This sovereign surveillance was reinforced by violent punishment and sustained a modern division of labor.»⁵²⁰ Cette approche explique le silence sur le devenir des esclaves, silence établi sous la contrainte, et encouragé tacitement par tous pour des raisons idéologiques. C'est ce sentiment que Solomon indique en voyant de loin le Capitole :

The building to which the yard was attached, was two stories high, fronting on one of the public streets of Washington. Its outside presented only the appearance of a quiet private residence. A stranger looking at it, would never have dreamed of its execrable uses. Strange as it may seem, within plain sight of this same house, looking down from its commanding height upon it, was the Capitol. The voices of patriotic representatives boasting of freedom and equality, and the rattling of the poor slave's chains, almost commingled. A slave pen within the very shadow of the Capitol!⁵²¹

Solomon Northup a pleinement conscience de la distance qui le sépare de la communauté américaine lorsqu'il évoque par un rapprochement métonymique que le corps de la nation s'exprime dorénavant par la voix de ses représentants blancs au Capitole, alors même que des corps réifiés ne peuvent pas faire entendre le cliquetis de leurs chaînes. Les deux sons, voix et bruits participent pourtant presque, « almost », du même chœur national. Cet accord empêché rappelle l'expression de Homi Bhabha : « almost the same, but not quite »⁵²² utilisée pour qualifier le mimétisme colonial et la distance, jamais comblée, entre colonisateur et subalterne.

⁵¹⁹Jacques Rancière, « Ten Theses on Politics », trans. Rachel Bowlby, David Panagia, and Rancière, *muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v005/5.3ranciere.html#_edn12*, texte publié dans sa version originale sous le titre : « Dix thèses sur la politique », *Aux Bords du Politique* [1998], Paris: Gallimard, 2004, p. 217.

⁵²⁰ Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 473-496, p. 475.

⁵²¹ Solomon Northup, *12 Years a Slave, Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New-York, Kidnapped in Washington City in 1841, and Rescued in 1853, from a Cotton Plantation near the Red River in Louisiana*, ed. Sue Eakin and Joseph Logsdon, Baton Rouge: Louisiana University Press, 2013, p. 23.

⁵²² Homi Bhabha, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse » in *The Location of Culture*, p. 85. Disponible sur <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/>. Consulté le 25 février 2016.

C'est cette distance, ce « almost », Solomon Northup se révélant un orfèvre de la litote — dans son texte édité par David Wilson avant publication — entre silence, relégation et pouvoir d'expression mesuré, qui va être filmée par Steven McQueen. Solomon Northup note quelques pages auparavant qu'il s'était approché du Capitole sans avoir même alors conscience de sa liberté : « We went to the Capitol, and walked a long time about the grounds. In the afternoon, they strolled towards the President's House, all the time keeping me near to them, and pointing out various places of interest. »⁵²³ alors que l'esclavage battait son plein.

Solomon Northup est alors encore partie prenante de l'autorité visualisante comme le souligne le réalisateur en indiquant son absence de réaction à l'intrusion d'un homme dans la boutique, rapidement repris en main par son propriétaire. Le droit de regard est une question qui semble toujours lancinante puisque, Steven McQueen le rappelle, il est toujours à renégocier : « McQueen: (...) He was a man who was an American, who was hardworking, who was a musician and fairly well-to-do. There is also a parallel to today. We can't take our liberties and our freedoms for granted, because at any time they could be taken away. Look at Trayvon Martin, killed. . . . Gates: Arbitrarily. »⁵²⁴ Le sentiment de précarité des règles gouvernant la liberté des Africains-Américains est celui sur lequel est également bâti la section « Cargo Rap » dans *Higher Ground* (1989).

C'est ce silence, le shuntage du bruit des chaînes, que Steven McQueen met en scène en lui donnant une présence physique car Solomon Northup est en mesure d'évaluer la distance qui le sépare d'une vie gouvernée par un état de droit :

Overwhelmingly , slave narratives were presented by formerly enslaved men and women who had been brought up in bondage. In contrast, Northup's striking account is a tale of freedom lost, desperately longed for, and eventually regained. Thus, Northup saw the world from the perspective and with the expectations of one who had been free, and this unique viewpoint influences the whole arc of his narrative.⁵²⁵

On s'aperçoit alors que le silence, qui tombe comme une chape, fait partie intégrante de la violence du système esclavagiste. La parole interdite devant l'atrocité du vécu et du vu est donc filmée en silence. Ces plans fixes rappellent les statues de Liverpool évoquées dans le chapitre 2, justement inspirées par des poses d'esclaves relevées aux Etats-Unis. Silence et

⁵²³ Solomon Northup, *Idem*, p. 17.

⁵²⁴ Henry Louis Gates Jr. and Steven McQueen, « 12 Years a Slave », *Transition*, No. 114, Gay Nigeria (2014), 185-196, p. 193.

⁵²⁵ Karolyn Smarz Frost, *Solomon Northup, Twelve Years a Slave*, eds. Sue Eakin and Joseph Logsdon, Baton Rouge: Louisiana University Press, 2013, p. xiii.

prostration sont rigoureusement administrés puisque les dos cicatrisés indiquent à tous le châtement subi si cette loi est transgressée : lacération par le fouet et imposition de la muselière. La physicalité de ce châtement est même filmée dans ses conséquences, la salivation excessive due à l'entrave de la parole et de la respiration. Le caractère totalitaire de l'asservissement rend le jeu éprouvant et réveille même en l'acteur Mickael Kenneth Williams des émotions enfouies au plus profond, qu'il attribue à un rappel de la mémoire longue :

They were shooting the scene where my character, Robert, was being dragged to the slave ship, and he was revolting, he was flailing, you know, towards crazy and around the fifth time that we shot it , you know, Steven went « cut! », and something came over me. I don't know what it was, I just fell to the ground, and I could not stop crying and screaming. I could not even get above the floor, it was surreal, and the stunt coordinator, he got on the floor with me, a white man, and he cradled me in his arm, and he rocked me. He kept saying : « It's O.K., let it out, let it out. » I screamed at the top of my lungs, for fifteen, twenty minutes, and then, like a cloud just passed over me, I got up. And I was O.K. And I think what happened to me was I was given a glimpse into what our ancestors went through.⁵²⁶

Le traumatisme infligé court donc de façon silencieuse, enfoui dans l'inconscient diasporique : telle était la force de la répression.

Dans la propriété esclavagiste, l'injonction de silence est doublée pour tous d'une injonction de subordination. Nicholas Mirzoeff l'explique ainsi :

For example, in the British colony of Jamaica the enslaved were forbidden even to “imagine the Death of any white Person.” By contrast, in the metropole it only became a capital offense for subjects to imagine the death of a king during the revolutionary crisis of the 1790s. The difference in these laws suggests that any white person in the plantation colony was the equivalent of the sovereign in the “home” nation. Further, the plantation was permanently subject to possible revolt, whereas whereas the metropole was visited by such tensions as part of a wider emergency.⁵²⁷

Il y a une schizophrénie à l'oeuvre disjoignant l'être vivant de l'objet à vendre, qui est, lui, soumis aux codes légaux et commerciaux.

Durant une journée, le devenir de Solomon Northup, suspendu, un noeud coulant autour du cou, est ainsi mis en suspens dans les deux sens du terme, jusqu'à ce que Maître Ford lui accorde la vie sauve. Ceci est l'exemplification du droit de regard hypothéqué sur trois

⁵²⁶ Michael Kenneth Williams, « Michael K. Williams' Emotional Breakdown On *12 Years A Slave*, Spills Over Onto Arsenio's Stage ». Disponible sur <http://on.aol.com/video/michael-k--williams-emotional-breakdown-on-12-years-a-slave-spills-over-onto-arsenios-stage-518094663>. Consulté le 25 février 2016.

⁵²⁷ Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 473-496, 482.

continents résultant de la mise en pratique d'une machine à asservir. L'assentiment généralisé donné à un système, l'institution esclavagiste, reposant sur la terreur et la torture d'individus désignés par des critères raciaux fait inévitablement penser au traitement des ressortissants juifs allemands sous le Troisième Reich. On retrouve cette proximité dans *12 Years a Slave*.

V - 1 - 2 - Traumas Conjugués

Ce récit de Solomon Northup permet d'établir un parallèle direct avec le destin des juifs allemands, qui sont passés du statut d'hommes libres à celui de déportés et de captifs dans leur propre pays. Aimé Césaire affirme à ce propos dans son *Discours sur le Colonialisme* (1955) que le système esclavagiste dérivant du colonialisme a été la structure idéologique sur laquelle s'est appuyé le système nazi.

Et alors, un beau jour, la bourgeoisie est réveillée par un formidable choc en retour : les gestapos s'affairent, les prisons s'emplissent, les tortionnaires inventent, raffinent, discutent autour des chevalets. On s'étonne, on s'indigne. On dit : « Comme c'est curieux ! Mais, bah ! C'est le nazisme, ça passera ! » Et on attend, et on espère ; et on se tait à soi-même la vérité, que c'est une barbarie, mais la barbarie suprême, celle qui couronne, celle qui résume la quotidienneté des barbaries ; que c'est du nazisme, oui, mais qu'avant d'en être la victime, on en a été le complice ; que ce nazisme-là, on l'a supporté avant de le subir, on l'a absous, on a fermé l'œil là-dessus, on l'a légitimé, parce que, jusque-là, il ne s'était appliqué qu'à des peuples non européens ; que ce nazisme-là, on l'a cultivé, on en est responsable, et qu'il sourd, qu'il perce, qu'il goutte, avant de l'engloutir dans ses eaux rougies, de toutes les fissures de la civilisation occidentale et chrétienne.⁵²⁸

Le rapprochement du nazisme avec l'idéologie totalitaire secrétée par le système esclavagiste à l'échelle de trois continents est bien évoqué dans *Higher Ground* (1989) par Rudi.

Nous nous retrouvons en présence d'individus qui sont également détenus (prison, camp de concentration, ou centre de rétention) pour des raisons idéologiques et qui pour reprendre l'appellation de Orlando Patterson, cité par John Stauffer, sont en état de « mort sociale » :

During his 12 years as a slave, Northup dangles between life and death, or "social death," as the sociologist Orlando Patterson called it. The term captures the extreme power imbalance between master and slave resulting from violence coupled with psychological coercion. [...] The scene and the film highlight a defining feature of slavery that previous feature films about the

⁵²⁸ Aimé Césaire, « Discours sur le colonialisme », 1955. Disponible sur <http://www.socialgerie.net/spip.php?breve718>. Consulté le 25 février 2015.

institution have either downplayed or ignored. "Social death" recognizes slavery as a state of war; and a slave society such as the antebellum South is a "closed society" or totalitarian state.⁵²⁹

12 Years a Slave suit le parcours d'un individu à l'affiliation détruite par un système totalitaire destiné à le transformer en pur outil de production et dans les trois instances de discours, celle de Caryl Phillips, d'Aimé Césaire, ou de Steven McQueen, la pulsion de création provient de l'urgence de l'appel aux armes, d'une réaction contre l'oppression de la visualité : « The whole movie in a way is a call to arms. There's so much that we can do and should do. »⁵³⁰ Le film s'attache à montrer les étapes de la désaffiliation du groupe national.

Elle se traduit par l'imposition du silence, la négation de l'histoire personnelle, et la collaboration forcée à un système et aux pratiques iniques qui en découlent. Il faut remarquer la cohésion des discours entre un militant abolitionniste et ancien esclave s'exprimant en 1849, et un réalisateur s'exclamant que son film est un appel à l'insurrection pour le droit de regard. Le film s'ouvre d'ailleurs sur la mention : « This film is based on a true story. » Nous sommes donc dans le cadre d'une reconstitution d'un événement passé, à caractère historique, mais c'est bien le réel qui est visé et c'est bien le silence qui fait suite à ce premier plan. Il ouvre en effet le film qui montre un groupe d'hommes écoutant des consignes. Solomon Northup (Chiwetel Ejiofor) est au centre de l'image.

L'immobilisme rigide dans le silence signale une gravité surnaturelle. Aux bruits de la nature vient s'ajouter celui de la voix du maître de coupe. Cette rigidité grave est le signe d'un épisode traumatique, d'un travail extorqué par la contrainte à des hommes qui ne s'appartiennent plus, vivant sous le coup d'insultes ritualisées : « Y'all fresh niggers ». Cette séquence s'achève sur le travail de la coupe, les cannes venant obstruer à la fois le champ de la caméra, ainsi que les perspectives de Solomon, alors que le « hollering song », le chant de travail, souligne la perte des liens familiaux et l'abandon à la rigueur des éléments : « My ma/ She dead/My pa/He dead/My Lord/Sunshine ». Un autre lien avec les conditions de vie sous le régime totalitaire nazi est l'utilisation de la musique dans des situations de tension extrême.

De même que des prisonniers de camps de concentration ont été contraints de jouer pour accueillir les trains de la mort, Solomon joue sous la menace lors de la vente des enfants

⁵²⁹ John Stauffer, « 12 Years Between Life and Death », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp.317-325, 317.

⁵³⁰ Henry Louis Gates Jr. and Steven McQueen, « 12 Years a Slave », *Transition*, No. 114, Gay Nigeria (2014), 185-196, p. 194.

d'Eliza pour masquer les cris de la mère et de ses enfants qui vont être séparés. Il est ensuite également réveillé la nuit par Master Epps, qui souhaite faire danser ses esclaves. On retrouve ici le trauma du détournement des affects, celui des choix impossibles⁵³¹, de l'action à son corps défendant, et de la performance comme asservissement, le « performing bondage », relevé par Caryl Phillips dans *Dancing in the Dark*, et dénoncé par Spike Lee dans *Bamboozled*.

The quest to survive trumps morality. Here the film brilliantly dramatizes the psychology of slavery, which critics have so far failed to grasp. Survival is the slaves' basic aim, much as it has been for POWs [Prisoners of War], even as they dream of freedom. It is a naturalist world, in which people have become "plaything[s]" of social forces. Free will has given way to coercion, and choice has been replaced by chance, making it extremely difficult, if not suicidal, for people to act on moral principle.⁵³²

La question de ce que je dénomme « choix impossibles » est également à l'image lorsque Solomon Northup est contraint de battre Patsey : « **Gates**: Do you think the beating scene was more powerful because a black man would be forced to beat a black woman? **McQueen**: Yes, and most of the beatings were done by black people. It was all part of it, part of the psychological torture ». ⁵³³ De même que les *slave drivers* étaient principalement noirs, Platt est contraint de battre Patsey pour sa propre survie, partageant ainsi la responsabilité des atrocités d'un système inique.

Les deux séquences suivantes sont également liées à la dépossession de soi. La première est un rapport sexuel encouragé par la promiscuité, avec une femme dont les sanglots indiquent le désarroi, Solomon Northup étant ici réifié, homme objet — la fonction de certains esclaves était d'assurer la reproduction du parc d'esclaves. La position de l'acteur par rapport à la caméra l'indique : Solomon est décentré, hors de lui, mais aussi presque hors-champ. Il a quasiment disparu du cadre, tout comme il a disparu en tant qu'homme libre de ses affects.

Toute forme de communication avec l'extérieur est soulignée comme étant impossible et la seconde séquence montre comment Solomon tente d'écrire une lettre avec du jus de

⁵³¹ On peut penser ici au choix de Sophie dans *Sophie's Choice* (1979), de William Styron.

⁵³² John Stauffer, « 12 Years Between Life and Death », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp. 317-325, 318.

⁵³³ Henry Louis Gates Jr. and Steven McQueen, « 12 Years a Slave », *Transition*, No. 114, Gay Nigeria (2014), 185-196, p. 192.

mûres puis abandonne découragé. Solomon Northup est donc placé hors de lui, en ayant l'interdiction absolue de rappeler à quiconque quelle était sa personnalité antérieure. La troisième séquence en contrepoint est celle montrant Solomon et sa femme avant sa captivité. Ici les deux sujets partagent le champ à part entière, ce qui souligne la parité du rôle de la femme et de l'homme qui se détachent d'un arrière-plan dénotant l'inscription dans un cadre social: la chambre maritale, toutes choses interdites dans les plans précédents, et dont l'impossibilité est amèrement regrettée dans le chapitre « West » de *Crossing the River*(1993) , et « Heartland » de *Higher Ground* (1989).

L'unité du noyau familial est annoncée comme menacée de disparition. L'impact de l'esclavage sur le noyau familial et l'image de la parentalité des Africains-Américains sera d'ailleurs dénoncée par les activistes africains-américains lors des mouvements de revendication liés à la lutte pour les droits civiques. Le pré-générique indique donc les étapes de la privation de soi et du renoncement, jusqu'au renoncement de l'intime, imposé par un système totalitaire. La violence extrême au centre même du corps social conduit à un bouleversement total des associations perceptives : c'est la mort de l'appréciation esthétique, et un exemple de l'utilisation totalitaire du « beau », c'est-à-dire le découplage du beau et de l'émotion esthétique.

V - 1 - 3 - Les absences du regard

On s'aperçoit du fait que le silence imposé est secondé d'un regard absent. Il s'agit de ne pas percevoir ce que l'on voit. Ainsi Solomon, en partance pour le sud profond, opère-t-il un retour obligé sur lui-même lorsqu'il appelle en vain à l'aide Clemens avant ce nouveau départ qui angoisse les captifs. Clemens s'empresse de courir vers son maître qui vient de le racheter in-extremis. Outre le fait que Clemens semble être plus proche qu'attendu de son maître, ce en quoi il rappelle le personnage de Nash dans *Crossing The River* (1993), il ne montre aucune volonté d'aider Solomon Northup, le système condamnant, il est vrai, comme mortelle, la solidarité. Là aussi, la référence à la suspension du jugement et à la nécessité de comprendre s'impose, comme le rappelle ci-dessus John Stauffer⁵³⁴.

⁵³⁴ Voir note 564.

Solomon Northup comprend qu'il a vécu jusqu'alors en Noir libre insensible aux souffrances des esclaves qu'il croisait. On peut comprendre ainsi que, dès sa remise en liberté, Solomon Northup cherchera à faire condamner ses tortionnaires et s'engagera dans la lutte abolitionniste et le mouvement de l'Underground Railway choisissant de ne plus participer du silence institutionnel, afin d'exercer son droit de regard :

It is the performative claim of a right to look where none technically exists that puts a countervisuality into play. Like visibility, it interfaces formal and historical aspects. The right in the right to look contests first the right to property in another person by insisting on the irreducible autonomy of all persons, prior to all law.⁵³⁵

Nicholas Mirzoeff confirme ainsi que toute action visant à reprendre le droit d'énoncer une parole autonome relève de la performativité puisque l'acte de parole et son énonciation se confondent. On s'aperçoit cependant du fait que le regard sur le monde de Solomon Northup est conditionné par le système esclavagiste. Il a en effet intégré les règles permettant de visualiser le contrôle de la population américaine selon un principe de hiérarchisation ethnique. Il établit ainsi une distinction entre Blancs, Noirs et Indiens et parle de sa femme en fonction de ses origines métissées en notant qu'elle ne relève pas de la classe des « quadroons », ou « quarterons », celle de sa mère.

She is not able to determine the exact line of her descent, but the blood of three races mingles in her veins. It is difficult to tell whether the red, white, or black predominates. The union of them all, however, in her origin, has given her a singular but pleasing expression, such as is rarely to be seen. Though somewhat resembling, yet she cannot properly be styled a quadroon, a class to which, I have omitted to mention, my mother belonged.⁵³⁶

Solomon Northup signale ici, de façon incidente, qu'il est lui-même issu de Blancs, et jette un éclairage latéral sur le métissage à l'oeuvre au coeur même de la société qui entérine pourtant une frontière irréductible entre les groupes ethniques et en criminalise le franchissement.

Les documents officiels indiquent ce qui est n'est pas affiché dans la narration, à savoir la désignation comme « mulâtre » de Solomon Northup :

⁵³⁵ Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, 473-496, p. 478.

⁵³⁶ Solomon Northup, *Twelve Years a Slave, Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New-York, Kidnapped in Washington City in 1841, and Rescued in 1853, from a Cotton Plantation near the Red River in Louisiana*, eds. Sue Eakin and Joseph Logsdon, Bâton Rouge: Louisiana University Press, 2013, p. 7.

This is to certify that Henry B. Northup, Esquire, of the county of Washington, New-York, has produced before me due evidence of the freedom of Solomon, a mulatto man, aged about forty-two years, five feet, seven inches and six lines, woolly hair, and chestnut eyes, who is a native born of the State of New-York.⁵³⁷

Solomon Northup est en effet né de deux ‘mulâtres’ et, suivant en cela les règles de l’hypodescendance pratiquée par la société esclavagiste, il apprécie au plus juste les antécédents ethniques de sa femme. C’est d’ailleurs un Blanc, dont il est précisé qu’il fait partie de sa famille, qui viendra le libérer de la prison à ciel ouvert des bayous.

Les informations reprises, nous l’avons vu, dans *Cambridge*, par Caryl Phillips éclairent davantage les stratifications du métissage :

The separation of castes in India, he claimed, is not more formally observed than the careful division of shades in the tropics caused by indulgence in this miscegenation, or race-mixing. The offspring of a white man and a black woman is a mulatto; the mulatto and the black produce a sambo; from the mulatto and white comes the quadroon; from the quadroon and the white the mustee; the child of a mustee by a white man is called a musteefino; while the children of a musteefino are free by law, and rank as white persons to all intents and purposes.

Lors de sa captivité, Solomon Northup se sent donc très loin des Africains, non métissés, n’ayant connu que les plantations, qu’il va croiser dans le Deep South.

Lorsqu’il élabore un plan de mutinerie, à bord du bateau, il ne se confie d’ailleurs qu’à des Noirs libres, capturés pour être vendus : « There was not another slave we dared to trust. Brought up in fear and ignorance as they are, it can scarcely be conceived how servilely they will cringe before a white man’s look. »⁵³⁸ Les esclaves nés en captivité ont en effet l’expérience de la terreur, et le choc de la découverte de ce régime est soulignée de façon esthétique dans le film. La figuration de la mise hors de soi, du décentrement, et de la naissance à une vie hors cadre est effectuée par le bouleversement des repères euclidiens, l’image est renversée, et l’acteur n’occupe que la moitié de l’image, n’étant éclairé que par un rai de lumière, le seul bruit étant celui des chaînes qui l’entravent.

La première de ces images suit immédiatement le dernier photogramme de la scène où Solomon est drogué. La distance entre ces plans est à la mesure de la différence entre les

⁵³⁷ *Idem*, p. 243.

⁵³⁸ Solomon Northup, *Op. Cit.*, p.44.

positions d'homme libre et d'esclave : couleur/noir et blanc bleuté, raffinement /dénouement, silence/musique, centrage/décentrage, sociabilité/isolement, liberté/entrave, quiétude/angoisse, rationnel/irrationnel, sujet/objet. L'imposition par la violence du silence sur l'histoire personnelle et l'identité de l'homme assujéti est filmée selon les indications de Solomon Northup qui a identifié les objets utilisés pour lui instiller l'art du silence : un battoir troué de façon à ce que les coups portés ne marquent pas, puis un fouet. On aperçoit par la suite des muselières.

L'industrie de l'esclavage produit ses propres instruments de torture à appliquer sur les corps récalcitrants. Dorénavant mutiques, ces êtres sont montrés vendus, gagés, couverts ou recouverts, dénudés, ou flagellés selon les aléas de la vie du maître tout puissant, et la caméra montre la réification de ces corps. Une contre-plongée montre d'ailleurs une bâche qui dévoile les corps comme l'on ouvre une boîte de sardines, comparaison qui était d'ailleurs utilisée pour décrire l'entassement des corps dans les bateaux négriers.

Ces corps sont ceux de morts vivants, comme le souligne Nicholas Mirzoeff : « If humans are, in Aristotle's phrase, 'social animals', then to be a slave is to be defined by others as simply a body, a dead person who works. »⁵³⁹ L'analogie avec le consommable, les sardines, peut se poursuivre puisque les esclaves deviennent alors des objets de consommation courante pour qui a les moyens de se les procurer. Comme l'indique Vincent Brown : « In this way the institution of slavery was and is a "relation of domination," in which slaveholders annihilated people socially by first extracting them from meaningful relationships that defined personal status and belonging, communal memory, and collective aspiration and then incorporating these socially dead persons into the masters' world.»⁵⁴⁰ Cette idée a ressurgi dans le film *White Zombie* (1932) de Victor Halperin où des esclaves zombifiés se présentent après avoir été réveillés d'entre les morts par le bokor, leur maître, afin de travailler dans un moulin à sucre. On en voit tomber accidentellement au coeur de la fournaise, ce qui rappelle les nombreux décès, membres coupés ou brûlures dont furent victimes trop d'esclaves dans ces usines. Il est intéressant de voir que ce film, parmi les premiers à faire intervenir les morts-vivants, exonère les esclaves de toute responsabilité, car ils agissent sous les ordres de celui qui les manipule.

⁵³⁹ Nicholas Mirzoeff, « In and out of slavery », *UNESCO Courier*, Jul/Aug2001, Vol. 54 Issue 7/8, p 26.

⁵⁴⁰ Vincent Brown, « Social Death and Political Life, The Study of Slavery », *The American Historical Review*, Vol. 114, N° 5, December 2009, 1231 - 1249, p.1233.

De même, leur absence de regard est soulignée par Michael Bloom : « As Neil (John Harron) and Madeleine pass through the sugar cane fields on coach, they pass a brigade of zombies working the field with absolutely no regard for the coach or its passengers. »⁵⁴¹ De fait, l'obligation de baisser les yeux était inculquée aux esclaves afin de préserver l'autorité de la puissance en place, et en rendre la vision et le statut littéralement inenvisageable. La fonction scopique devient le vecteur d'un tabou mis en place par la politique de la visualité, et s'articulant littéralement ici au droit de regarder, comme le souligne Nicholas Mirzoeff :

Such laws became necessary when authority feared that the enslaved or feudal subject might act on such imaginings, the always possible revolutionizing of the plantation complex. This anxiety moved from plantation to metropole. In the North American context, "reckless eyeballing," a simple looking at a white person, especially a white woman or person in authority, was forbidden to those classified as "colored" under Jim Crow. Such looking was held to be both violent and sexualized in and of itself, a further intensification of the policing of visuality.⁵⁴²

Des regards surinterprétés ont été ainsi la cause de nombreux lynchages aux Etats-Unis. La fonction scopique se révèle bien être au coeur des relations interethniques marquées par les traductions politiques successives de la visualité.

Que la question du droit de regard soit une des questions centrales du film et de l'approche de l'esclavage par Steven McQueen est démontrée par son approche de la vente aux enchères. Parce que l'on connaît la qualité d'artiste plasticien de Steven McQueen, on ne peut en effet s'empêcher de remarquer l'analogie que le film établit entre la vente aux enchères et l'exposition d'oeuvres dans une galerie d'art. Le protocole est le même: les acheteurs se présentent en ayant la connaissance du passé de l'objet à acquérir : on voit ainsi un homme tenir en main le programme de la vente et évaluer du regard les objets présentés. La direction d'acteur, impressionnante, travaille sur le jeu des regards et revient sur la performance demandée aux captifs, objets, lors de leur vente. Un acteur, en arrière-plan à droite, vu tout d'abord de dos, se présente de lui-même ensuite de face, le regard baissé, sans qu'il lui soit demandé d'agir.

On comprend, au niveau diégétique, qu'est ainsi affichée son obéissance car son dos ne porte aucune trace de flagellation, mais également qu'il suit une mise en scène pré-établie. Par le metteur en scène Steven McQueen? Par le négrier? De même, le regard absent de l'actrice présentée nue à des acheteurs bien vêtus, est un regard fixe qui répond à une consigne alors

⁵⁴¹ *Idem.*

⁵⁴² Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, 473-496, p. 482.

qu'au premier plan un corps nu est exhibé en hauteur, comme une statue. Reconstitution de ce que pouvait être le regard d'une femme présentée nue à la vente? Rituel de la vente imposé par le négrier? Consigne faisant partie du happening? L'indécision quant au statut des diasporiques africains ici présentés : oeuvres d'art? objets artistiques? bêtes de somme? — on entend en effet : « Fine beast ! » — tout ceci conduit à un sentiment de mise en abyme quant à la scène qui se déroule sous nos yeux.

Nous suivons une reconstitution historique où des êtres humains traités en objets sont évalués sous des aspects esthétiques, utilitaires et sexuels, mais la direction d'acteurs et la mise en scène semblent transporter cette reconstitution dans une galerie d'art. Un événement commun dans une entreprise commerciale, la vente, est présentée comme étant l'une des premières performances, c'est-à-dire l'une des premières représentations, ici, d'eux même, et en public, exigée des diasporiques africains. Et si l'on entend par performance l'équivalent du « happening » où l'on mêle éléments du réel et intention artistique pour un effet de défamiliarisation de la vente aux enchères, le dispositif scénique rend à la séquence toute sa cruauté. Cruauté qui est le thème même de *Dancing in the Dark* de Caryl Phillips dont la question centrale est celle de la performance phagocyte du soi.

L'acteur Paul Giamatti, qui joue le marchand d'esclaves, ne peut d'ailleurs s'empêcher de revenir sur la différence réactivée et devenue palpable. Il répète ainsi : « these people » en parlant des figurants noirs :

It was weird. For me, it was actually oddly easy. For the people I was doing it to, I'm sure it was hard. I had to handle these people in weird ways, like they were livestock. These people were remarkable. They were okay with it, but it was very weird. You're able to forget about it. It's a movie, and they call cut and it's fine. But, it should probably be pretty disturbing when it's all put together.⁵⁴³

Les mots « weird » et « disturbing » soulignent que la reconstitution fait affleurer la perversité de l'esclavage en tant que système et témoignent de l'effet de réel ressenti par l'acteur.

Maud Hagelstein définit d'ailleurs la performance comme l'art de l'irruption du réel dans l'artistique :

⁵⁴³ Christina Radish, « Paul Giamatti Talks TWELVE YEARS A SLAVE, Working with Director Steve McQueen, His Role As a Wealthy Slave Trader and How Difficult It Was to Play », Collider. Disponible sur <http://collider.com/paul-giamatti-twelve-years-a-slave-interview/>. Consulté le 25 février 2016.

À travers ses textes, Dewey a largement contribué à ébranler la séparation entre l'art et la vie. Pour lui, la couche vitale essentielle dans laquelle les artistes puisent leur inspiration est déjà porteuse d'une valeur esthétique intrinsèque. De ce point de vue, Dewey a profondément influencé des artistes comme Robert Motherwell, Jackson Pollock ou Allan Kaprow. Ceux-ci partagent le programme énoncé par Dewey dans *Art as Experience* (1934) : « *Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience* » (trad. franç. Gallimard, Folio essais, p. 30). (...) En proposant à travers leurs actions une « tranche de vie » (au sens fort), les artistes performeurs offrent aux spectateurs la possibilité d'une expérience renouvelée de perception active.⁵⁴⁴

La perception de l'horrible de l'esclavage est réactivée par la mise en scène, et le fait que de nombreux spectateurs et critiques aient été outrés de la violence de la reconstitution historique indique à quel point la défamiliarisation est opératoire dans ce film. Ces réactions indiquent la distance qui le sépare de *Gone With The Wind*, de Victor Fleming, George Cukor, et Sam Wood, par exemple.

Cette défamiliarisation opérée par le point de vue permet d'apprécier à quel point tous les éléments de coercition et de violence extrême ont été tus ou édulcorés dans de nombreux récits et films. Les regards de Mr Ford, exprimant la honte, du négrier, la gêne, puis la colère, de Solomon Northup/Platt, jouant sous la contrainte, et cherchant à croiser le regard de celui qui vient de séparer une femme de ses enfants, sont eux bien diégétiques et permettent au spectateur d'effectuer le raccord avec l'histoire qui se poursuit.

Comme le souligne John Ernest, les acteurs agissent en tant que médiateurs du passé, et ont une dimension performative a-historique qui permet au film de résonner profondément: «What is most accurate about this film is its devotion to both deeply personal and collective witness to the force of history, allowing audiences to witness in turn the act of trying to imagine an unimaginable past through actors who find their connection to the unthinkably real.»⁵⁴⁵ C'est la qualité d'ouverture subite sur des effets de réel mis en place en s'appuyant sur des stratégies esthétiques qui propulse le spectateur vers des aspects non encore visualisés ou imaginés de l'histoire diasporique. On retrouve ces effets dans l'écriture de Caryl Phillips.

La scène axée sur l'aube du bateau à roue achève cette approche de *12 Years a Slave*. Elle suit le mouvement du bateau remontant le Mississippi. L'aube rouge-sang bat l'eau du

⁵⁴⁴ Maud Hagelstein, « Les paradoxes de l'Art performance », *Culture*, Université de Liège, 2012. Disponible sur http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_922017/fr/les-paradoxes-de-l-art-performance?part=3. Consulté le 24 février 2016.

⁵⁴⁵ John Ernest, « Remediated History : 12 Years a Slave », *American Literary History*, vol. 26, no. 2, pp. 367–373, p. 372.

fleuve comme le système esclavagiste broie les corps qui ne laissent que remous et écume lorsqu'il sont jetés à l'eau. La caméra simule ce passage vers ce mécanisme broyeur en imposant même un passage par l'obscurité totale. L'eau comme lieu mémoriel est une image récurrente de la pensée diasporique. L'Océan Atlantique, le Mississippi et ses méandres étant également riches de cadavres de rescapés du Passage du Milieu et de leurs descendants : « What I love about black people is that there's a certain connection immediately. It's natural. There's a connection without even trying. There is something that is intrinsically common. No water, no continent, no country can separate that. »⁵⁴⁶

On peut comprendre ces images comme une allégorie à la fois de la machine à broyer qu'est l'esclavage, et de la mémoire longue du souvenir diasporique symbolisé par l'océan. L'oubli, le passage par l'obscurité, est ce que combat la caméra qui remonte le fleuve, et suit le supplice de Solomon Northup et des ses compagnons, comme on remonte le temps, comme Marlow remonte le fleuve vers le cœur des ténèbres. Caryl Phillips souligne d'ailleurs le symbolisme de l'eau dans son univers :

At the beginning, I said that I could not remember the journey across the Atlantic any more than I suspect you can. But trust me. It happened. It was not pleasant for anybody, but no matter. The fact is the journey is rooted deeply in my soul. And in your soul too. Water. Ribbons of water which ineluctably bind us together, one to the other.⁵⁴⁷

Cette déclaration de l'acteur Michael Fassbender indique un autre parallèle entre Caryl Phillips et Steven McQueen.

C'est le refus du jugement et la fascination pour l'exploration de la psyché humaine:

Fassbender told me that McQueen “ loves human beings,” even terrible ones. “The great thing about Steven, in terms of looking at characters and telling stories, is that he doesn't judge any of it. It all is what it is. Through observation you try to gain some kind of understanding, as opposed to judgment.” He calls McQueen's approach “almost journalistic.”⁵⁴⁸

C'est bien l'un des caractères de l'écriture de Caryl Phillips, entre fiction et approche journalistique du réel : « But in the last decade or so I've come to see that the borders between

⁵⁴⁶ Henry Louis Gates Jr. and Steven McQueen, « 12 Years a Slave », *Transition*, No. 114, Gay Nigeria, 2014, 185-196, p. 189.

⁵⁴⁷ Caryl Phillips, « Water », *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11*, New York: The New Press, 2011, p. 165.

⁵⁴⁸ Dan P. Lee, « Where It Hurts, Steven McQueen on Why 12 Years a Slave Isn't Just About Slavery », *vulture.com*. Disponible sur <http://www.vulture.com/2013/12/Steven-mcqueen-talks-12-years-a-slave.html>. Consulté le 25 février 2016.

fiction and non-fiction have began to blur a lot more. »⁵⁴⁹ Et c'est ainsi que *Higher Ground* présente dans le premier mouvement de son triptyque un traducteur africain qui s'affaire dans un fort négrier alors que l'industrie de la traite bat son plein, sans que jamais la question de sa qualité de collaborateur de l'abjection ne soit évaluée par le narrateur. On retrouve dans "Heartland" les préoccupations de *12 Years a Slave* : une volonté de remonter le cours du temps, de retrouver les échos de la mémoire longue, d'explorer des itinéraires particuliers, ici celui d'un esclave et traducteur africain rattaché à un fort négrier, et de chercher à comprendre.

V - 2 - HIGHER GROUND (1989)

Higher Ground est le roman qui succède chronologiquement à *A State of Independence* (1986). Il indique un abandon temporaire de la veine historique caribéenne liée à l'héritage des pionniers de la période Windrush, qui sera de nouveau exploitée dans *In The Falling Snow* en 2009. Nous allons assister à la prise de conscience d'un traducteur, encore libre, comme Solomon Northup avant sa captivité, et qui côtoie sans états d'âme des Africains asservis.

« Heartland » dresse un tableau du fonctionnement du système esclavagiste autour d'un fort. Il est la première partie du triptyque qui va revenir sur trois points de rencontre entre ce que Nicholas Mirzoeff identifie comme les grandes phases de la visualité, et que l'on peut rapprocher de l'expérience diasporique : une phase dominée par l'entreprise esclavagiste, où l'on peut placer « Heartland », une seconde correspondant à l'entreprise impérialiste, qui correspondrait à « Higher Ground », et la dernière, la domination militaro-industrielle, qui contrôle les foyers de rébellion, ici les activistes engagés dans les luttes pour les droits civiques américains : « The Cargo Rap ».

⁵⁴⁹ Susan Yearwood, « Stepping beyond the parameters of Caryl Phillips's world of writing », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12, p. 8.

V - 2 - 1 - Heartland

Nous allons retrouver dans les trois récits la description des mécanismes de domination et de contrôle mis en place par ces entreprises relevant du capitalisme, qui opèrent en désignant des groupes contre lesquels s'exerce une puissance se révélant arbitraire : Africains capturés durant l'ère de l'entreprise esclavagiste, militants africains-américains luttant pour l'obtention de droits civiques et ressortissants européens d'obédience juive acculés à des choix impossibles.

Nous allons également y retrouver une étude de l'isolement et de la captivité qui va être un point commun des trois éléments du triptyque. Caryl Phillips déclare à Renée Schatteman propos de « Heartland », et en évoquant *Waiting for the Barbarians* de J. M. Coetzee : « I'd been looking for a way, for a form to try to reflect the thorough isolation of somebody » et « I was looking for a heightened first-person narrative that could really express isolation (...). »⁵⁵⁰ Ces trois récits sont également une variation sur le panoptisme dans le sens souligné par Gilles Deleuze, qui l'emprunte à l'adaptation du concept de Jeremy Bentham par Michel Foucault :

Quand Foucault définit le Panoptisme, tantôt il le détermine concrètement comme un agencement optique ou lumineux qui caractérise la prison, tantôt il le détermine abstraitement comme une machine qui non seulement s'applique à une matière visible en général (atelier, caserne, école, hôpital autant que prison), mais aussi traverse en général toutes les fonctions énonçables. La formule abstraite du Panoptisme n'est plus « voir sans être vu », mais « imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque ».⁵⁵¹

La "visualité" est donc une autre expression de ce qui est compris par le Panoptisme, à savoir un contrôle d'autant plus prégnant qu'il est internalisé.

Dans *Higher Ground*, la multiplicité n'est pas quelconque mais composée de représentants de groupes diasporiques qui, de par leur appartenance, vont être tenus de manifester des comportements attendus sous peine de représailles. De l'esclave africain, du détenu africain-américain, et de la juive polonaise réfugiée au Royaume-Uni, on attend humble soumission, sous les regards. Dans « Heartland », le captif utilisé comme interprète se trouve pris entre plusieurs groupes : les négriers africains ou européens, les militaires

⁵⁵⁰ Renée Schatteman, « Disturbing the Master Narrative » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 54.

⁵⁵¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Editions de Minuit, 1986/2004, p.41.

impliqués dans le commerce d'êtres humains, et la population libre ou captive, en attente de déportation. Il est détesté de tous ces groupes.

L'évocation du monde africain tel qu'il est affecté par le trafic de ses ressortissants s'effectue par petites touches, de façon quasi-allégorique, puisque le personnage principal n'a pas de nom, et que le pays où se situe le récit n'est pas précisé. C'est le jeu des relations entre consciences qui est au premier plan de l'observation, la réalité du système esclavagiste s'imposant au cours des interactions entre personnages.

Caryl Phillips déclare d'ailleurs que son projet narratif s'est d'abord articulé autour d'une exploration mentale du monde des forts négriers : « One of the reasons for writing it was the fact that I was going to visit the slave forts and I wanted to experience it imaginatively before I experienced it physically. It was a way of imaginatively preparing myself. »⁵⁵² L'évocation du parcours mental de deux êtres captifs, le traducteur et la jeune africaine pour laquelle il se prend d'affection, devient le vecteur par lequel s'effectue l'évocation du monde de la traite.

Le traducteur n'est qu'une créature des trafiquants d'esclaves. Capturé, puis violenté par les hommes du Fort, il a collaboré à la mise en place du Passage du Milieu, en organisant le Babel des langues par lequel les commerçants veulent perdre l'esprit de communauté des êtres qu'ils arrachent à leur univers. Après sa révolte, et sa chute irrévocable du côté des esclaves attendant leur déportation qui lui succède, il observe le nouveau traducteur à l'oeuvre, qui recueille sa pitié. L'interprète a en effet choisi son camp, et a retrouvé son humanité en tentant d'aider cette jeune Africaine choisie pour assouvir les pulsions sadiques de Price, le capitaine du Fort. Le sort de cet Africain dont la fonction est secrétée par le système esclavagiste est décidé par son degré de collaboration au système esclavagiste.

C'est ce système manipulateur, que fustige Aimé Césaire, dans son discours sur le colonialisme.

Sécurité ? Culture ? Juridisme ? En attendant, je regarde et je vois, partout où il y a, face à face, colonisateurs et colonisés, la force, la brutalité, la cruauté, le sadisme, le heurt et, en parodie de la formation culturelle, la fabrication hâtive de quelques milliers de fonctionnaires subalternes, de boys, d'artisans, d'employés de commerce et d'interprètes nécessaires à la bonne marche des affaires.⁵⁵³

⁵⁵² Renée Schatteman, *Ibid.*

⁵⁵³ Aimé Césaire, « Discours sur le colonialisme », texte intégral, 1955. Disponible sur <http://www.socialgerie.net/spip.php?breve718>. Consulté le 11 janvier 2015.

Caryl Phillips montre à l'oeuvre cette structure de contrôle assise sur la peur. Le Général vieillissant venu voir de lui-même l'oeuvre missionnaire européenne en marche, meurt de ne pouvoir concilier sa foi en la parole couchée dans la Bible et les oeuvres des militaires sous ses ordres dont le plus gradé n'a de cesse de se laisser guider par ses pulsions sadiques.

Aveuglé par son aspect missionnaire, le Général ne donne pas moins sa caution à l'entreprise esclavagiste, justifiée selon lui par une acculturation nécessaire des Africains au monde occidental. Sa vision découle de son paternalisme : alors qu'il dit vouloir se rapprocher de l'interprète, il ne lui demande même pas son nom, ne le voit pas : « for all his caring, he has not even asked after my name. » (53) Dans « Border Crossing », qui sera publié également sous le titre : « Ghana : Border Crossings »⁵⁵⁴, Caryl Phillips reconnaît que les forts négriers en raison de leur lourd passé font naître le trouble — « troubling edifices »⁵⁵⁵. On comprend qu'il s'agit d'approcher le fort dans son aspect générique, de faire vivre la mémoire longue, ce présent de l'expérience, du trauma et de la résistance que Caryl Phillips cherche à faire vibrer, dès *The Shelter* (1984) : « No African wanted to leave Africa. None. Including myself. »⁵⁵⁶.

Caryl Phillips établit une relation d'équivalence entre l'homme diasporique qu'il est et les captifs déportés par l'industrie esclavagiste. Il utilise le présent pour poser un pont d'actualité entre les deux expériences. Peut-on dans ce cas parler d'un désir de réactivation de la mémoire longue des traumas endurés transmise par-delà les générations? Le véritable héritage, pour Caryl Phillips, n'est donc pas un héritage culturel, celui de la Harlem Renaissance, par exemple. Il s'agit plutôt de blessures psychiques toujours ouvertes, qui causent ces tristesses, inquiétudes et même colères réactionnelles — nous avons relevé la colère de Steven McQueen qui découvre trop tardivement à son goût la biographie de Solomon Northup — qui forment cet héritage traumatique souterrain que les diasporiques tentent d'apaiser dans des projets de retour qui ne semblent pas relever du raisonnable comme l'écrivain le pense dans *The Atlantic Sound* (2000).

Les affres ressenties dans les cachots des forts, les cales des navires négriers, ou les planches des salles de vente pèsent au yeux de l'auteur d'un poids toujours palpable. Pour

⁵⁵⁴ Caryl Phillips, *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11*, New York: The New Press, 2011.

⁵⁵⁵ Caryl Phillips, « Border Crossing », *Displacement, Asylum, Migration, The Oxford Amnesty Lectures 2004*, ed. Kate E. Tunstall, Oxford : Oxford University Press, 2006, p. 210.

⁵⁵⁶ Caryl Phillips, *Idem*, p. 220.

Caryl Phillips, le présent est autorisé par le lien de continuité établi entre son passé d'être diasporique et son présent qui fusionnent comme fusionnent la mémoire longue du trauma et les angoisses et interrogations du présent. C'est comme si il s'agissait de retrouver le long présent du trauma par la seule force de l'imaginaire et l'attention portée aux manifestations contemporaines de la visualité.

Le Fort est montré comme un lieu où il s'agit de se fondre dans les anfractuosités, les niches, les cellules, comme pour échapper au regard de tous. Il est bien un lieu privilégié de la visualité, car en l'absence de captifs, ce sont les soldats eux-mêmes qui s'épient et se guettent. Un autre lieu fait l'objet de l'attention du nouveau gouverneur, les cachots empuantis où sont entassés femmes pour les uns et hommes et enfants pour les autres, les femmes étant enclines à tuer leurs enfants pour leur épargner le Passage du Milieu. Il teste la résistance des anneaux et des chaînes, impitoyable, et en est satisfait.

Cette visite guidée par l'interprète permet au lecteur de comprendre que dans ces cachots étaient entassés jusqu'à cent-cinquante esclaves, où malades et bien-portants vivaient durant des semaines avant leur départ, et que les murs restent marqués par la trace des lambeaux de peau laissés par les malades en raison de l'entassement dans cet espace congru. Un autre écrivain caribéen est également tenté de revenir sur le phénomène du cachot, et de l'emprisonnement, mais hors le fort, dans la propriété esclavagiste. Il s'agit de Patrick Chamoiseau qui va explorer le cachot, la prison à l'intérieur du centre d'incarcération à ciel ouvert qu'est la plantation. Les donjons signifiaient une mort lente et douloureuse : « J'avais donc vu les cachots de loin, jamais entré dedans, touché à peine, juste capté leur existence pour, un jour, être capable de l'explorer à l'infini : grandir ce qu'ils sont, tenter de les comprendre, et de les exorciser... »⁵⁵⁷

Cette exploration du mal a donc bien une dimension d'exorcisme, ou comme le dit Caryl Phillips, une volonté de cautériser une plaie toujours ouverte. Elle permet de revenir également sur le lieu où la séparation entre Africains et Africains diasporiques s'est effectuée, avec le sentiment de honte, de culpabilité, de responsabilité, ainsi que de crainte et de méfiance qui se sont installés entre Européens et Africains : « I am also paying the price of my first migration, although I dearly wish that I did not have to. In fact, you are also paying the price for my first migration, everybody reading this is. »⁵⁵⁸ Tous ces récits où la douleur

⁵⁵⁷ Patrick Chamoiseau, *Un Dimanche au Cachot*, Paris: Gallimard, 2007, p. 39.

⁵⁵⁸ Caryl Phillips, *Op. Cit.*, p. 219.

affleure, de façon quasi insoutenable, sont la résultante de cette déportation. Ils s'inspirent de cette mémoire : « There ought to be some mathematical equation that we can employ that might enable us to measure the degree of displacement, with voluntary versus forced as one variable, and time as another. The resulting figure would, of course, tell us something about the depth of historical memory. Diasporan Africans are a long memoried people. »⁵⁵⁹

On retrouve ici l'approche scientifique, expérimentale, que nous avons déjà dénotée chez Caryl Phillips dans cette estimation de la mémoire longue, la mémoire prothétique. Elle serait le rapport entre l'importance du déplacement entrepris, et le moment de ce déplacement, avec comme variable la nature forcée ou volontaire du déplacement. La permanence des effets du déplacement chez les diasporiques africains mise en corrélation avec l'époque de la traite, indique la portée de la mémoire prothétique, ou mémoire psychique et historique informelle, et permet de conclure à la présence de cette mémoire longue que travaille l'auteur.

Cette douleur dont la mémoire semble dépasser l'entendement devient littéralement dans *Beloved* (1987) de Toni Morrison, une créature fantastique : « The fully realized presence of the haunting is both a major incumbent of the narrative and sleight of hand. One of its purposes is to keep the reader preoccupied with the nature of the incredible spirit world while being supplied a controlled diet of the incredible political world »⁵⁶⁰. Dans ce texte de Caryl Phillips, le « monde politique inconcevable » donné à voir est un monde d'hommes où les pulsions les plus viles peuvent se donner libre cours, avec une caution morale fournie par l'Eglise, et où le monde des esprits se matérialise par ces personnages surgis du passé dont le questionnement est incessant, et les plaies toujours ouvertes.

Nous trouvons dans « Heartland », une description de ce monde qui semble hyperréaliste en raison de l'étroitesse du lieu observé, et des recherches historiques dont les données sont distillées. L'auteur prend bien soin de souligner que nous sommes dans une évocation qui s'appuie sur un monde reconstruit par l'imaginaire, bien que s'appuyant sur la réalité terrible du fort négrier : « His hand creates an imaginary visor to complement his imaginary hat » (11). Si le récit semble épuré de toute référence historique précise, car les lieux et dates sont absents, l'histoire est cependant bien présente par la description du système de la traite

⁵⁵⁹Caryl Phillips, *Op. Cit.*, p. 227.

⁵⁶⁰Toni Morrison, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », *Michigan Quarterly Review*, 2007, Vol. 28, No 1, 1-34, p. 32.

négrière et ses derniers jours, et par des éléments tels l'onomastique : « Price », le nom du capitaine sadique fait directement référence aux échanges commerciaux qui justifient la déportation des Africains.

Il nous est donné à comprendre les points de vue diamétralement opposés entre le sommet de la pyramide et la base du système esclavagiste : « 'The trade has been good to us and we have prospered. [...] Presumably his people acknowledge such a life as 'good'. I do not know for I am familiar with only the rump of his countrymen. » (11) Le commandant du fort a retiré de la traite des Noirs, pour lui et ses enfants, des bénéfices matériels qui se lisent sur sa personne et qu'il commente à un Africain qui ne se possède plus, et est déjà à la dérive, ayant perdu son clan, sa femme et son enfant, et qui ne voit des conquérants que la lie : « the rump » (12). Loin du centre, et hors des regards, le fort devient un espace où la loi du plus fort prévaut, et où les règles valent ce que valent les détenteurs du pouvoir.

Le traducteur n'existe pas comme individu pour le gouverneur mais comme la voix d'un mythe, qui n'a pas besoin de nom : lorsqu'il parle au Gouverneur de sa famille, celui-ci le questionne sur des animaux que le traducteur n'a jamais vu (13), ou sur le cannibalisme (13). Il n'est donc pas vu. Le gouverneur, qui est venu se renseigner sur la source de sa bonne fortune, s'amuse également de l'acculturation de son traducteur, et de son imitation de l'Européen : « In your clothes and your manners, you are truly the most unlikely of creatures » (13). Il moque ses talents de mimétisme — "mimicry", pour évoquer Homi Bhabha cité plus haut — et souligne ainsi la distance incompressible qui éloignera toujours cet homme compromis du colon, distance dénoncée par Solomon Northup : "almost but not quite the same" ⁵⁶¹. L'homme s'inquiète quant à lui des attentions du gouverneur, ayant été déjà l'objet sexuel de la soldatesque : le Fort est un lieu piégé.

Les notes sur le fonctionnement du Fort au jour le jour montrent que le système de la traite devient de plus en plus difficile à mettre en place en raison de l'appétit insatiable des négriers : « As the years pass by the nearest village moves further inland. » (22) L'Afrique est dépeinte ironiquement comme un incubateur dont la seule fonction est d'alimenter la machine esclavagiste : « The village is denuded. It contains mainly women and old men, with a few children (the seedlings) running wild. They will soon blossom into the young exportable goods of this trading continent » (22) et « There is a murmur that the trade may soon be

⁵⁶¹ Homi Bhabha, « Of Mimicry and man : The ambivalence of colonial discourse, » in *The Location of Culture*, p. 85. Disponible sur <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/>. Consulté le 25 février 2016.

ended. They have become desperate; (...) In fact, there is little time for trade, in the pure sense. Some goods are exchanged for corn, (...) but the human cargo is simply plundered. (35) Les dernières heures de la traite d'esclaves sous contrôle britannique sont montrées comme dominées par une cupidité et une cruauté sans frein dont la jeune captive africaine et les sévices dont elle est l'objet témoignent.

Le traducteur anonyme va rechercher cette jeune Africaine, dorénavant rejetée par son clan. La crainte d'être pourchassé, et son institutionalisation, le conduisent à retourner au coeur du Fort où leur relation ne tarde pas à être découverte, la jeune femme devenant l'objet sexuel d'un autre soldat, Lewis. Le sadisme est le mode opératoire dominant dans ce lieu masculin, où les seules femmes seront les Africaines captives détenues avant leur déportation : « The taunting and torturing of creatures – particularly lizards — is an occupation that helps soldiers to pass time » (17). Imen Najar indique que l'interprète, dans ce Fort, mène également une existence quasi reptilienne pour se cacher dans les anfractuosités et les niches de ce fort afin d'échapper au contrôle des soldats⁵⁶², les instruments de la visualité. Déjà anonyme, il cherche à se réfugier dans un présent distendu au risque d'effacer sa mémoire.

L'esclavage est montré comme une torture perpétuelle, et la conséquence du libre cours donné à la cruauté. C'est le premier paragraphe qui nous indique que c'est un lieu où la culture a perdu le combat contre ce qui reste de la nature humaine :

We walk on a few paces and I try to steer him towards the cool darkly shadowed cloisters, but he resists with a perversity peculiar only to those freshly arrived on the coast (who strive foolishly to convince themselves and others of their ability to weather "the worst", although privately they soon admit that the 'worst' is far worse than even they were prepared for). I have seen it before. Whenever a new arrival sets foot in the Fort there is a period of taunting discomfort, until discomfort eventually begins to smile with the sadistic glee of one that knows a casual victory is guaranteed. It is a game of high stakes, this man and nature, uneven in odds, the result inevitable, the struggle futile. But we persist, each in our own way, some with more blind stupidity than others. (11)

On retrouve ici la collaboration face à l'insoutenable d'un côté et la transformation de tout esclave en collaborateur de sa propre oppression de l'autre. Il est ainsi tourmenté par les cris de la jeune femme brûlée par des cigarettes de Price (32). Cependant, invisible, et souhaitant le rester, il ne réagit pas, « la survie prenant le pas sur la moralité » pour reprendre

⁵⁶² Imen Najar, « Caryl Phillips's Heartland and Joseph Conrad's Heart of Darkness, - Revisiting Fear - An Intertextual Approach », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, ed. Bénédicte Ledent et Daria Tunca, Amsterdam, New York: Rodopi, 2012, p. 141.

l'expression de John Stauffer⁵⁶³. Il participe également à des actions condamnables, en ne critiquant jamais les actions des militaires, et se révèle à son tour violeur — « (...) I am able to perform like an old bull for hours on end » (37) — et voyeur par procuration lorsqu'il déploie une curiosité malsaine : « You see, I wanted to know what happened between you and Price ... » (37) De façon à opérer une distanciation, Caryl Phillips a donc médiatisé notre entrée dans cet enfer par l'intermédiaire d'un collaborateur.

Nous comprenons également que le contact toxique avec le monde européen signifie à la fois pour le traducteur, et cette jeune Africaine, qu'ils ne sont plus reconnus comme Africains tout en étant de l'Afrique, et ce, avant même leur déportation : « They stare back at my clothes and Price's person with similar disdain. It is moments such as these that I loathe. Marooned between them, knowing that neither fully trusts me, that neither wants to be close to me, neither recognizes my smell or my posture, it is only in such situations that the magnitude of my fall strikes me. I want to run. » (22) Son statut de collaborateur européanisé le marque comme étranger aux yeux de ses compatriotes. Il est d'ores et déjà banni.

Imen Najar note que la différence entre *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, et la section « Heartland » de *Higher Ground* (1989) est la mention de la douleur ressentie et infligée : « It is probably this provocative exclusion of the native in pain from *Heart of Darkness* that Phillips answers in *Higher Ground*, as if « Heartland » were a corrective to Marlow's prejudiced account of his voyage. »⁵⁶⁴ Et pourtant, les deux personnages reviennent vers le Fort, comme aimantés. C'est toute la mesure du contrôle exercé par le système esclavagiste qui, comme le remarque Gilles Deleuze internalise la terreur et institutionnalise l'incarcération⁵⁶⁵. Lorsque l'homme aura rassemblé assez d'amour et de courage pour se révolter, il sera trop tard. Caryl Phillips décrit la cale du navire négrier comme un lieu où l'esprit de résistance se matérialise et trouve une réalisation en un chant choral :

I realize that this is the same choral chant that I would listen to when I was the man next to Price, the same hitherto baffling rebellious music that now makes a common sense for we are all saying the same thing; we are all promising to one day return, irrespective of what might happen to us in whatever land or lands we eventually travel to; we are promising ourselves that we will return to our people and reclaim the lives that are being snatched away from us. And the promise comes from deep inside of our souls, it comes from a region where it is impossible to pretend, it comes from the heart.(59)

⁵⁶³ John Stauffer, « 12 Years Between Life and Death », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp. 317-325, 318.

⁵⁶⁴ Imen Najar, *Op. Cit.*, p. 150.

⁵⁶⁵ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Editions de Minuit, 1986/2004, p.41.

Ce chant est une instance de ces éléments qui vont contribuer à former la mémoire longue, et une indication de la force de ce sentiment du devoir de retour, tout comme dans *12 Years a Slave*, Solomon Northup est montré rejoignant le chœur d'esclaves en deuil de l'un des leurs, et entonne : « Roll, Jordan, Roll », en hommage à ceux qui sont partis et en harmonie avec ceux qui l'entourent.

L'instinct de survie est montré comme lentement contrebalancé par la volonté de se réaffirmer face aux atrocités subies et révélées, d'exercer un droit de regard critique : « Why do they seem intent upon blaming me? Have I, unlike their Head Man, ever made profit for myself? (...) But observe the price of their treachery. Their sons and daughters are gone from them for ever. [...] But I merely oil the wheels of their own collaborationist activities. » (24) *Crossing the River* est le roman qui mettra en scène la voix de l'Afrique indigne ayant vendu ses enfants. Courroie de transmission de la visualité, comme dénoncé par Aimé Césaire, le traducteur permet à Caryl Phillips de souligner la duplicité africaine dans le trafic d'esclaves. Ceux-là même qui ont vendu leurs propres enfants jettent l'anathème sur les intermédiaires à qui est dévolue la tâche d'organiser le départ vers les Amériques.

Le rejet que vit la jeune femme en revenant vers les siens après avoir été marquée par les sévices de Price est également traumatique, signe de l'inconséquence de ceux qui l'ont désignée afin d'avoir la vie sauve : « Thinner now, and with permanent blotches where the burn-marks were, she stares at me with wide open eyes as though she has passed through a greater trauma since her return from the Fort. » (42) L'interprète, sans attaches, isolé des hommes de par sa fonction, et ayant rejeté les Dieux tutélaires en vient à souhaiter s'échapper à lui même en étouffant ses souvenirs : « I sit and wait and try hard not to throw my mind either backwards or forwards into new territory, for it is almost certain to be territory too painful to inhabit. [...] I am grateful, and would thank the Gods (if there were any to thank) that I have finally mastered this art of forgetting – of murdering the memory. » (24) La mémoire du trauma est toxique, et apaisée par le choix d'habiter un présent dilaté.

Le retour avec la jeune fille réveille en lui des émotions qu'il avait tuées, à commencer par une sensation de désespoir : « I know that it will soon be over but cannot help feeling that this last twenty-four hours has marked the beginning of the end of a period in my life. Something has changed. Possibly my own sense of despair; it may have deepened .» (29) Cependant, la jeune femme offre une forme de résistance mentale aux sévices : « On her

bottom lip there are incisions where she must have bitten hard to try and maintain consciousness during this violation.» (33) Montrer la conscience de l'acte sadique est de sa part souligner la monstruosité du perpétreur de l'acte, c'est un acte de dénonciation. Ce courage le fascine — « What is it that I have lost that she has somehow managed to retain» (37) — et lui donne la force de retrouver une conscience, et d'assumer de porter un regard sur son passé : « She causes me to remember. » (44) Le désir de mémoire est en lui-même un acte de résistance.

Alors que l'interprète fait partie de ceux destinés au prochain Passage, il ajoute qu'il se sent non pas coupable mais le jouet d'une manipulation : « There are steps, small and precise, that I have taken which have helped these intruders to subject thousands of my people to this abasement. » (58) On revient ainsi à la description, par un personnage rouage du système, du contrôle mis en place par l'institution esclavagiste qui exemplarise la citation de Michel Foucault par Gilles Deleuze énoncée plus haut : « imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque ».⁵⁶⁶

Caryl Phillips retrouve ainsi un topos des récits d'esclaves, qui, comme le remarque John Stauffer, souligne les conditions d'apparition de la résistance malgré la terreur : « When Frederick Douglass decides to stand up to the slave breaker Edward Covey, he declares : « I had reached the point, at which I was not afraid to die. This spirit made me a freeman in fact, while I remained a slave in form. » The spirit of freedom trumped the bodily quest to survive.»⁵⁶⁷ « Heartland » est donc l'itinéraire d'un être passif et veule, qui face au courage d'une jeune femme, réapprend à vivre en rejetant son conditionnement à la barbarie pour finir sur l'estrade d'une vente aux enchères, âgé et sans valeur aucune pour la traite — en ce sens, victorieux.

Caryl Phillips souligne d'ailleurs devant Renée Schatteman que l'on ne peut réduire l'histoire à des interprétations manichéennes, et que l'écrivain se doit de ménager une place à l'ambiguïté : « I think the type of fiction that I write, (...), is a fiction that resists the easy reduction of history and contemporary events to sloganeering. As long as you have characters in the centre of fiction, you have immediate ambiguity. »⁵⁶⁸ Ambiguïté certes, mais non sans

⁵⁶⁶ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Editions de Minuit, 1986/2004, p. 41.

⁵⁶⁷ John Stauffer, « 12 Years Between Life and Death », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp.317-325, 319.

⁵⁶⁸ Renée Schatteman, « Disturbing the Master Narrative » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 55.

engagement. Caryl Phillips indique à Graham Swift que les personnages qu'il met en scène dans « Higher Ground » sont sauvés par la foi et par leur propre lutte :

And in *Higher Ground* there is faith. I don't really mean faith with a religious gloss on it. I mean the ability to actually acknowledge the existence of something that you really believe in, something that helps you make a sense of your life. You are right to say that the characters are lost and that they suffer. But I would like to claim that the spirit and tenacity with which my characters fight to try and make sense of their often helplessly fated lives is in itself optimistic. Nobody rolls over and dies. If they are to « go under », it is only after a struggle in which they have hopefully won our respect. ⁵⁶⁹

Le programme de Caryl Phillips dans *Higher Ground* (1989) est ici d'explorer des univers clos, à caractère carcéral, où règne un régime d'hyper-contrôle panoptique. L'étude des réactions des personnages et leur façon de chercher à se désengluer des environnements qui leur sont proposés par l'histoire — « There is a tension because the individual is often mired in ambiguous situations that historical narratives don't capture. »⁵⁷⁰ — en fait paradoxalement des héros diasporiques du simple fait de leur résistance.

Caryl Phillips souligne de nouveau dans la dernière phrase de « Heartland » la valeur temporelle diasporique : « I stand on the platform and look down. I am an old man. The yoking together is over. My present has finally fractured; the past has fled over the horizon and out of sight. » (60) Dans la solitude diasporique — « The yoking is over » (60) — le passé est perdu, et le présent doit héberger le temps ressenti, le présent de l'homme qu'il était, qui continue à vivre en lui, et le présent de l'homme déjà autre et à devenir. C'est sur ce présent dont l'empan est l'histoire, un présent fracturé qui s'ouvre par moments sur des gouffres terribles, que travaille Caryl Phillips.

V - 2 - 2 - The Cargo Rap

La forme de « Cargo Rap » est épistolaire et émule des ouvrages écrits en prison par des activistes africains-américains impliqués dans la lutte pour l'égalité des droits civiques dans les années 1960, tel *Soul on Ice* (1968) de Elridge Cleaver, dont la première partie est intitulée: « Letters from Prison », ou « *Soledad Brother; the Prison Letters of George*

⁵⁶⁹ Graham Swift, « Caryl Phillips interviewed by Graham Swift » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 18.

⁵⁷⁰Renée Schatteman, « Disturbing the Master Narrative » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 55.

Jackson (1964) de George Jackson. Les deux ouvrages témoignent de l'expérience africaine-américaine dans les années 1960, mais élargissent leur propos à une réflexion sur l'Histoire, les sciences politiques, l'économie et les pensées révolutionnaires de type marxiste.

La première et la dernière lettre de Rudy le protagoniste principal de cette partie, sont adressées à sa mère, et espacées d'un an : la première est datée de janvier 1967, et la dernière d'août 1968. Nous suivons donc un an de la vie d'un captif dans un ensemble qui semble être une nouvelle instance, bien que voix solitaire et héritière de l'expérience des survivants du Passage du Milieu, du « choral chant » (59) des esclaves s'apprêtant à affronter le terrible Passage. Bien que la dernière lettre, hallucinée, s'adresse à sa mère défunte et fusionne l'univers carcéral de la prison de haute-sécurité avec l'univers de la plantation, ces lettres forment un chant et plus précisément un rap, un genre qui connote la révolte, l'expression politisée d'une volonté de résistance, et très spécifiquement, l'expression de la voix d'une communauté.

Rudy cherche à éveiller la conscience politique de ses parents et leur révéler leur position de subalterne dans un monde qui entre dorénavant dans la troisième phase de ce que Nicholas Mirzoeff nomme la « visualité », ici, la phase d'endiguement ou « counter-insurgency » qui advint en réaction aux mouvements d'indépendance après la seconde guerre mondiale, aux convictions pacifistes dans le contexte de l'opposition à la guerre du Vietnam, aux élans anti-consuméristes, ou défendant plus généralement le droit de regard des minorités. Les lieux d'insurrection se démultiplient, ainsi que ceux de la contre-insurrection.

Rudi affirme par exemple à ses parents que si le plafond de verre est maintenu, c'est d'une part parce que les individus n'entreprennent aucune action pour s'affirmer, et deuxièmement parce que le fait même de revendiquer un droit de regard, signale indûment son existence et expose potentiellement à des mesures de représailles, ce que beaucoup évitent. Les prises de position de Rudy s'appuient cependant toujours sur une réalité historique tangible. Dans les années soixante, une majorité des emplois des Africains-Américains dans le Sud des Etats-Unis relève toujours de la domesticité. Leur condition est précaire car les accords de régulation des salaires n'ont pas touché ces emplois.

D'où les efforts de Rudi qui cherche à ouvrir les yeux de sa mère : « Moma, you've spent most of your life working for some white woman in one house or another, and I bet it has never crossed your mind that you might exchange places with her? » (63) et « Let the

white woman tote her own stuff. » (69) Le renversement de point de vue opéré par les mouvements de contestation est souligné par Rudi, qui demande à ses parents de ne pas considérer les manifestants et les activistes comme des fauteurs de troubles, mais de comprendre pourquoi les lyncheurs, les terroristes de Birmingham, et les hommes politiques tels que « Bull » — Theophilus Eugene Connor, connu sous le nom de Bull Connor (1897 – 1973) qui arment la répression — « who set dogs upon unarmed men and women (...) » (64) — sont ceux qui portent véritablement atteinte à l'ordre public. Cette forme de terrorisme civil toléré puis cautionné par le vote démocratique est comprise par Rudi comme un phénomène de violence à des fins de contrôle hérité directement du système esclavagiste — utilisation de chiens, de lances à incendie, du lynchage et de la dénigration publique — qui, allié à la technologie, trouve de nouvelles formes de contrôle.

Ici, la privation de sommeil afin d'attenter à la santé mentale du détenu est comparée aux techniques utilisées par l'état allemand nazi et est soulignée comme étant du terrorisme d'Etat. Rudi nomme d'ailleurs son centre de détention « Belsen» (69), du nom du camp de concentration nazi où les détenus sont morts majoritairement du typhus et de la faim, parmi ceux-ci Anne Frank, une figure marquante pour Caryl Phillips, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2. Wendy Zierler pense que Rudi fait preuve d'appropriation culturelle en utilisant le vocabulaire de l'Holocauste car il tait l'empathie : « (...) he draws on the history of Jewish suffering not so much to empathize with others as to claim the self-righteous « higher ground » of ultimate victimhood ». ⁵⁷¹ On peut toutefois penser la comparaison juste en termes de relation de pouvoir, et de contrôle.

D'ailleurs, l'empathie dont peut faire preuve Rudi envers les membres de sa propre famille est elle-même très réduite : il manque de respect aux croyances ou modes de pensée de ses parents en leur parlant crûment de sexualité, en leur enjoignant d'abjurer leur foi, et en rompant tout lien avec sa soeur enceinte en dehors du mariage, alors que lui-même s'est cruellement moqué de la jeune fille qui portait son enfant lorsqu'elle lui en a fait l'annonce. Son intransigeance aliène ainsi ses proches ou sympathisants, et l'isole davantage. Cependant, si Rudi est bien coupable d'une tentative de vol, d'un égoïsme et d'un machisme déclaré : « You're a man, you have the power to discipline your woman so use it! » (66), sa présence

⁵⁷¹ Wendy Zierler, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in *The Pawnbroker*, *Higher Ground*, and *The Nature of Blood* », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46–67, p. 59.

en cellule de haute sécurité est clairement abusive : « So I'm in prison for six years (so far!) for attempting to steal forty dollars. » (70) Le lecteur comprend que c'est de sa cellule que Rudi s'emploie malgré tout à se réinventer : « But now I am rebuilding myself. » (64) Tout comme Errol dans *Strange Fruit* (1981), Rudi est un séparatiste radical qui va jusqu'à refuser la carte de Noël de sa mère car il y figure des personnages blancs. Il rêve d'un départ vers le Ghana, le lieu où meurt W. E. B. Du Bois en 1965, mais, souligne, Caryl Phillips dans « Border Crossings »⁵⁷², sans que la mémoire et l'oeuvre marquante de cet intellectuel ne soit saluée ou protégée par les Etats-Unis : le coût du séparatisme est élevé.

Rudi effectue également le lien entre les entreprises de subjugations, la société militaro-industrielle, et le monde esclavagiste. Il met ainsi en évidence qu'après l'ère de l'esclavage et celle de l'Empire, l'Africain diasporique se retrouve encore dans une structure d'enfermement secrétée par le complexe politico-social : « I live on Max Row in a high-security barracoon. Fifty-five per cent of us - the wretched of the earth - are Africans. We live at the very bottom of this social swill bucket. I am at the very bottom. » (66) Le mot *barracoon* est bien un mot d'origine espagnole créé pour désigner à l'origine une structure temporaire dédiée à l'emprisonnement des esclaves après leur capture. Le racisme sur lequel est construit l'esclavage, est toujours prévalent, puisque les Africains-Américains, qui ne représentent qu'une fraction de la population américaine, sont sur-représentés en prison. Le terme *barracoon* précédé de *high-security* souligne de nouveau le passage entre modes d'enfermement : le captif est dorénavant placé sous une surveillance de type militaro-technologique.

Par ailleurs, la référence au communisme et à Frantz Fanon, par la reprise du titre de son ouvrage, *Les Damnés de la Terre* (1961), est le retour d'une attaque, sous une autre forme, du capitalisme qui s'est nourri des revenus tirés de l'esclavage pour ensuite organiser l'avènement de la Révolution industrielle. Rudi cite d'ailleurs des leaders communistes, Mao Tse Tung, Marx et Lénine (68), en soulignant l'intérêt de leurs analyses des mécanismes de l'établissement du pouvoir pour la propre lutte des Africains-Américains. Plus loin, il citera nommément l'ouvrage de Frantz Fanon comme livre de référence, et l'on retrouve ainsi un lien avec le groupe de rappers révoltés, mais perdus, les Mau-Mau du film *Bamboozled* de

⁵⁷² Caryl Phillips, « Border Crossings », *Displacement, Asylum, Migration, The Oxford Amnesty Lectures 2004*, ed. Kate E. Tunstall, Oxford: Oxford University Press, 2006.

Spike Lee, qui ont emprunté leur nom à un groupe ethnique du Kenya à l'origine d'un mouvement paysan insurrectionnel contre les colons britanniques dans les années 1950 (70).

Pour Rudi, l'analyse doit d'abord s'effectuer à partir d'un rapport de force, et non de la simple appartenance à la communauté africaine-américaine. Il constate que, comme sous le régime de l'esclavage, l'enfermement est définitif : « There is no parole from Max Row. » (66) C'est à la huitième lettre qu'il décide de lier sa réflexion sur le pouvoir à celle de la défense de la minorité africaine-américaine : « I am entering a very important phase of my own development as I try to marry my political reading with the African-American experience. » (79) Comme dans « Higher Ground », Caryl Phillips choisit un lieu clos, pose les éléments à travers lesquels on peut reconstituer l'ensemble politico-social dans lequel le personnage diasporique évolue, pour mieux diriger le lecteur vers la façon dont va agir son protagoniste « englué » dans un environnement hostile et répressif. Du fort négrier, nous passons donc à la cellule de haute sécurité : l'espace s'amenuise et la possibilité de fuite est dorénavant nulle. Seules les lettres, autorisées sous réserve de censure, vont permettre de suivre le cheminement mental du protagoniste.

La forme épistolaire comme outil de résistance est en elle-même une contestation des formes totalitaires de la volonté d'anéantissement. Caryl Phillips, après le récit d'esclave, explore donc un autre genre narratif et fait de Rudi un émule de Malcom X. Il se met en effet à lire le dictionnaire : « After this, I study books, particularly the dictionary » (68), tout comme l'a fait Malcom X à la Norfolk Prison Colony :

I saw that the best thing I could do was to get hold of a dictionary — to study, to learn some words. I was lucky enough to reason also that I should try to improve my penmanship. It was sad. I couldn't even write in a straight line. [...] I'd never realized so many words existed! I didn't know which words I needed to learn.⁵⁷³

Rudi en vient à donner sa propre définition du pouvoir — « Words are power » (68) — et à le lier à l'écrit, mais on se rend compte de son isolation extrême et de son manque de réalisme lorsqu'il tente de recruter de sa cellule ses propres parents afin de gagner leur adhésion à ce qui apparaît comme étant un mouvement de libération.

Il tente également de convertir sa soeur Laverne. Ce n'est qu'à la cinquième lettre que l'on apprend que Rudi vit une pression supplémentaire car père d'un enfant qu'il ne peut voir,

⁵⁷³ Malcom X, « The Autobiography of Malcom X ». Disponible sur http://www.swaraj.org/shikshantar/malcolm_autobio.html. Consulté le 25 février 2016.

après décision judiciaire. Une autre allusion à Malcom X tissée dans le texte est l'appel des parents à l'instituteur de Rudi qui ne lui avait pas ouvert le champ des possibles, en lui indiquant que son horizon serait de devenir employé. (76)

Malcom X mentionne en effet dans son autobiographie que, bon élève et populaire, son professeur, Mr. Ostrowski, avait cherché à lui faire comprendre qu'il ne pourrait pas devenir avocat en raison de sa couleur de peau et qu'il devrait plutôt opter pour l'ébénisterie. Cet entretien le déstabilisera et lui fera perdre tout intérêt pour les études. Caryl Phillips place donc son personnage dans le sillage de Malcom X et renoue ainsi avec son intention didactique par le biais des conseils de lecture de Rudi à sa soeur. (78)

Afin de parfaire l'éducation de sa soeur Laverne, il entreprend des billets historiques qui retracent le destin de grandes figures africaines-américaines : Crispus Attucks (98), Phillis Wheatley (109), Toussaint L'ouverture, après avoir mentionné les rebelles Gabriel Posser, Denmark Vesey, and Nat Turner (117), Harriet Tubman (120), Marcus Moziag Garvey (123), Paul Robeson (128), Louis Armstrong (135), Richard Wright (140), Joe Louis (142), et Martin Luther King (151). Il s'agit d'une forme d'activisme intellectuel, d'un acte performatif de réhabilitation de la mémoire des acquis africains-américains. Rudi mentionne également *The Souls of Black Folks* de W.E.B. Du Bois (84), important pour le terme qu'il forge de « double conscience ».

A la dixième lettre, nous apprenons que Rudi devra passer une nouvelle année en cellule de haute sécurité, après une provocation non spécifiée. (83) Il décrit des journées sans livre, sans sorties, sans télévision ni radio, et sans possibilité de travail, condamné à la vacuité. Il est de plus soumis à des attaques dégradantes : des détenus blancs sont autorisés à lancer à travers les barreaux le contenu de leurs seaux, des excréments. (84) Ce qui empêche Rudy de véritablement évoluer est qu'il ne peut se départir de son intransigeance alors que c'est elle qui l'isole : « I am familiar with rejection. » (84)

Comme le remarque Bénédicte Ledent, cette lettre marque le changement de nom de « Rudy », le nom d'un mauvais garçon compagnon de Malcom X avant sa conversion en prison, en « Rudi » : « Like the namelessness adopted by the narrator of « Heartland », it is a subjective gesture of self-assertion in the face of the dehumanising penitentiary system in which he is called a "nigger" sometimes as often as sixty-five times a day. »⁵⁷⁴ Cela rappelle

⁵⁷⁴ Bénédicte Ledent, Caryl Phillips, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 59.

en effet le désir de réécrire le mot « black » en « blak » par les Mau-Maus dans le film *Bamboozled* de Spike Lee. Il s'agit de reprendre le contrôle de sa propre dénomination. On pourrait avancer que le « Y », « pourquoi ? », étant résolu car il a compris que son incarcération relève d'une entreprise punitive due au racisme institutionnel, c'est son individualité seule qui se trouve en première ligne, « I », comme semble l'indiquer la lettre « i » qui clôt son prénom.

Caryl Phillips montre Rudi tenant à garder présent le lien entre ses ancêtres esclaves et/ou Africains, en traduisant ses expériences dans le contexte de la plantation : parlant de Muhammad Ali, il admire l'utilisation qu'il fait de son droit de regard, ce qui le démarque d'autres personnalités favorisant les compromis : « Do you really believe that the African slave will be allowed to act in this manner? » (89), il se dit âgé de 200 à 300 années (91) avec des parents capturés pour devenir esclaves (91) ou justifie son vol par une avance de 40 dollars à valoir sur la réparation qui lui est due après les torts causés par l'esclavage : « some overdue wages » (91). Les policiers qui l'ont arrêté sont l'équivalent des milices d'antan : « A posse of Feds » (92) et l'emmènent comme un captif africain : « They strapped my wrists and ankles to a pole and carried me off to their judicial feast. » (9) Il traduit donc son expérience par un « néo-slave narrative ».

Les conseils qu'il donne au comité de soutien qui s'est créé afin de le défendre, sont ainsi inapplicables: « That is why the defense committee needs to operate laterally and demand either property or Rudi Williams. Just tell it like it is and stand back and take cover. The white man does not value me as highly as his more inanimate objects of wealth. » (93) La fuite de Rudi est une fuite mentale, qu'il opère en niant la linéarité de l'histoire. Il n'y a plus qu'un présent commémoratif, traumatique, et affectif, qui place tous les événements dans le présent de l'affect.

L'intégrité physique est un autre thème qui relie les trois parties: dans « Heartland », l'interprète a été l'objet de pratiques homosexuelles contre sa volonté, et redoute les avances du nouveau gouverneur pour ces raisons. Dans « The Cargo Rap » Rudi mentionne l'homosexualité de substitution qui règne dans la prison : « Homosexuality is a sick but everyday fact of life in the camps. » (107). Dans « Higher Ground », Irina a fait l'objet des attentions incestueuses de son père, et entre dans une relation avec Reg, uniquement de façon à échapper à son enfer intérieur. Rudi annonce sa folie prochaine en disant qu'il ne supportera

pas de rester plus longtemps en cellule de haute sécurité alors qu'il en est maintenant le seul détenu. (139) Les univers évoqués dans *Higher Ground* sont des dystopies, mot évoqué par Rudi pour qualifier son expérience carcérale (139). Pourtant, le « Cargo Rap » que chante Rudi cherche des voix pour former un chœur commémoratif :

Over the past months I have sung to you a little cargo rap about the children of Africa who arrived in this country by crossing the water: Crispus, Phillis, Toussaint, Harriet, Marcus, Louis, Paul, Richard, Joe, even Malcolm and Dr King. Perhaps you have lost your singing voice and can no longer perform harmonies with me. Just remember this; they have called us nigger, then negro, then colored, and now black; do you imagine they will ever call us Americans? Surely it makes sense to walk tall and free as an African? If you remember nothing else of our dialogue then remember this. (152)

Son chant annonce la nouvelle dénomination : African- American, qui tient compte de l'origine passée, mais également de l'appartenance présente. Cependant, de nouveau placé en isolation, quasi aveugle, édenté, le corps atrophié par manque d'exercice et de retour en cellule de haute sécurité après la rixe déclenchée par le meurtre de John F. Kennedy, Rudi a perdu le sens du temps et écrit sa dernière lettre à sa mère décédée en traduisant son expérience de détenu de l'ère de la contre-insurrection et d'esclave de l'ère de la servitude industrialisée.

Le temps n'est ici plus fracturé, mais il patine : « Time stumbles. » (172) Rudi est condamné à la répétition du même dans des conditions de plus en plus dégradées, ne parvenant pas à pratiquer la discipline dont ont fait preuve certains dont Malcolm X, et à se réfréner de réagir pour réellement agir, limité qu'il est par ses propres oeillères comme le note Wendy Zierler : « (...) « Cargo Rap » portrays a charismatic, articulate, but ultimately flawed figure, one who adopts positions so extreme that he alienates all of his would-be supporters and becomes the ultimate black separatist, confined indefinitely to his solitary cell. »⁵⁷⁵ Pour Rudi, l'unique certitude est d'être d'origine africaine, et c'est celle qu'il choisit d'honorer de ses chants, le sentiment d'appartenance à la nation états-unienne telle qu'elle existe étant un sentiment à combattre dès l'arrivée en Amérique : « Malcom was correct in suggesting that we did not land on Plymouth Rock, it landed on us. » (157) Sa voix rejoint l'ensemble des chœurs évoqués par Caryl Phillips, l'ensemble des voix qui font résonner la mémoire longue, mais c'est une voix emmurée qui nous parvient.

⁵⁷⁵ Wendy Zierler, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in The Pawnbroker, Higher Ground, and The Nature of Blood », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46–67, p. 59.

V - 2 - 3 - Higher Ground

La dernière partie du triptyque donne son nom au roman et est clairement préoccupée de religion. Son titre provient d'un hymne : « Higher Ground »⁵⁷⁶ où le croyant demande à Dieu de le hisser plus près de Lui, loin des peurs et des doutes : « Where doubts arise and fears dismay », des attaques du Mal : « Though Satan's darts at me are hurled », et près des chants joyeux que sait capter la foi : « For faith has caught the joyful sound,/The song of saints on higher ground. » Une proximité d'intention fait rapprocher cet hymne d'une prophétie de Michée (4)⁵⁷⁷, intitulée: « The Mountain of the Lord » qui annonce la fin des guerres de religion, et l'avènement de la tolérance universelle.

On quitte donc, dès lors, le pont de vue socio-politique pour aborder les situations traumatiques avec les yeux de la foi, dans une approche décrite par Caryl Phillips à Graham Swift citée précédemment : « But I would like to claim that the spirit and tenacity with which my characters fight to try and make sense of their often helplessly fated lives is in itself optimistic. Nobody rolls over and dies. »⁵⁷⁸ L'ouverture qui est proposée est donc celle de l'espoir. La prophétie de Michée (4), qui est communément associée à cet hymne mentionne bien un monde à venir où les nations sont respectées : « Nation will not take up sword against nation,/ nor will they train for war anymore. » (4.3), où l'individu a le droit de cité — « Everyone will sit under their own vine/and under their own fig tree » (4.4) — , et où la peur qui taraude les déracinés sera abolie : « and no one will make them afraid » (4.5)

Le triptyque prend donc fin sur le spectacle d'Irina qui après une dernière communion avec le supplice de sa famille lors d'une crise psychotique, se prépare à retourner à l'hôpital psychiatrique, un autre espace d'enfermement, et sur une reprise du premier des grands commandements : « 'Hear, O Israel: the Lord our God, the Lord is one.' » (217) Alors que Irina se prépare au départ, ce premier commandement devient une prière de confiance par delà la mort des siens, reprise également par Servadio, dans *The Nature of Blood* (1997) lorsqu'il va vers son supplice.⁵⁷⁹ (155)

⁵⁷⁶ Disponible sur <https://www.hymnal.net/en/hymn/h/396>. Consulté le 25 février 2016.

⁵⁷⁷ Disponible sur <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Micah%204&version=NIV>. Consulté le 25 février 2016.

⁵⁷⁸ Graham Swift, « Caryl Phillips interviewed by Graham Swift » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson, University of Mississippi Press, 2009, p. 18.

⁵⁷⁹ Caryl Phillips, *The Nature of Blood*, [1997], London, Vintage, 2008, p. 155.

28 One of the teachers of the law came and heard them debating. Noticing that Jesus had given them a good answer, he asked him, "Of all the commandments, which is the most important?"

29 "The most important one," answered Jesus, "is this: 'Hear, O Israel: The Lord our God, the Lord is one.'^c 30 Love the Lord your God with all your heart and with all your soul and with all your mind and with all your strength.'^f 31 The second is this: 'Love your neighbor as yourself.'^g There is no commandment greater than these."⁵⁸⁰

Or, le second commandement, aussi important que le premier, est celui qui prône l'amour du prochain, un amour qui est dénié aux trois personnages de ce triptyque : l'esclave, le prisonnier contestataire, et la réfugiée juive portant le souvenir du supplice de sa famille.

Wendy Zierler commente ainsi ce rapprochement : « If the novel opens with an epigraph taken from a black spiritual - Lord plant my feet on higher ground - it closes on a Jewish liturgical note, thereby framing the work in the language of black and Jewish spiritual yearning. »⁵⁸¹ Questionné par Renée Schatteman sur son interprétation de la nature du sang, symbole d'unité mais de façon corollaire, d'exclusion, Caryl Phillips répond que les ambiguïtés qui entourent la notion de sang sont les mêmes que l'on retrouve autour de la question religieuse dont il ne peut sous-estimer la puissance :

I'm not a religious person but I do have a position of ambiguity on religion. I don't think that a tight belief in faith is necessarily liberating because, of course, the beginning of the slave trade and the incursion into Africa was perpetrated with a gun in one hand and the Bible in the other. It was basically used as a pretext to civilize the native and that is how people justified the horror of the Middle Passage and of slavery. Yet, I can't find it within myself to adopt a religion-bashing position because what I also know is that in times of great doubt, in the middle of the night, in the middle of terrible circumstances, for people of all backgrounds, including black people, religion is the only thing that has got them through. So you have this terrible paradox that on the one hand it enslaves but on the other it liberates. It maybe enslaves the group and liberates the individual. Maybe it's not that simple. I don't know, but I find myself in the same position with religion as I am with blood. (64)

On peut remarquer que les trois personnages, l'interprète, le prisonnier et la réfugiée quittent le roman sur, pour le premier, un chant collectif d'espérance, promesse d'un retour, pour le second, une vision hallucinée mais ferme d'une promesse de résistance, faisant partie du rap contestataire qui lui fait fusionner la dureté du monde ségrégationniste et celui de l'esclavage, puis finalement sur un chant liturgique, et Irene qui s'en remet à la providence.

⁵⁸⁰ The Bible New International version. Disponible sur <http://biblehub.com/niv/mark/12.htm>. Consulté le 25 février 2016.

⁵⁸¹ Wendy Zierler, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in The Pawnbroker, Higher Ground, and The Nature of Blood », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46-67, p. 61.

Le rétrécissement du champ des possibles est contrebalancé par des appels spirituels à une communauté de pensée. Dès l'ouverture de la troisième partie du triptyque, c'était de nouveau un champ visuel réduit qui était proposé à la troisième protagoniste de *Higher Ground*, Irena, appelée Irene en Grande-Bretagne, à son grand désarroi. Dans un espace contraint, elle perd le contrôle de son nom. Une évidence de l'impérialisme linguistique, le nom d'Irina est anglicisé: « Irina was not to know but it was now that the Irene-Irina-Irene-Irina-Irene-Irina-Irene problem would begin, for English people were too lazy to bend their mouths or twist their tongues into unfamiliar shapes. » (183) C'est une autre forme de fracture du présent de l'être, qui fait suite à celles vécues par l'interprète et Rudi. Bénédicte Ledent souligne le dualisme inhérent à la condition diasporique que ce balancement dénommatif illustre : « a personality whose two selves can never be reconciled after being torn apart by exile. »⁵⁸² Sa nouvelle patrie la refuse en rejetant sa langue, donc sa culture, effort assimilé à une torture par les mots « bend » et « twist ». Et c'est Irène va être contraindre à adopter une posture torturée pour y voir plus clair : « Irene twisted her body in line with her head. The sky in the window was small. » (175). La vision d'Irène est donc montrée très tôt comme empêchée.

Plus tard, pour échapper à la crainte de l'autre, conséquence du trauma de la répression anti-juive, et de son départ forcé loin des siens qu'elle sait disparus, elle se confie à Reg qui loin d'être une force apaisante, la contraint de nouveau : « Before Irene had a chance to ask him what exactly it was that he did not think he was very good at, he leaned over and kissed her on the cheek and then, as though remembering that he had not completed his task, he took her face in his hands and twisted it around so that he could kiss her on the mouth. » (186) La nouvelle utilisation du mot « twist » souligne la violence exercée envers celle qui ne demande qu'à sortir de son emmurement : « This was her first attempt to emerge from behind the wall of shyness that she knew she would have to leap, or step around, or be hauled over, for she could feel it growing higher by the day: she worried that unless she acted it would one day begin to curl around her and eventually become her brick and mortar shroud. » (185). On lit également la déstructuration de son corps qui prend des allures cubistes sous les attentions de Reg : « [...] Irene knew already that she would suffer intercourse rather than participate in it; Her legs moved first one way, then the other, then Irene felt her head jammed up against the

⁵⁸² Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 59.

window in a position more gawkish than uncomfortable. » (189) Son corps est à ce point réifié qu'elle perd le droit de regard sur ce qu'il lui advient, et souffre le rapport plus qu'elle ne le crée.

Cette phrase de Jacques Derrida, « Droit de regards. Ou l'invention de l'autre. »⁵⁸³, souligne en quoi son visage empêché de voir, ainsi que son corps écartelé, viennent souligner la nouvelle subjugation et le déni de sa personnalité. Cette subjugation est ainsi commentée par Bénédicte Ledent qui évoque l'appropriation du corps de Irina comme l'annexion d'un pays à coloniser :

Irina's seduction by Reg is couched in terms that could apply to the exploration, then colonization of a country : « his hand travelled with surety through the pass between her breasts and then up and over one breast and across and down the other as he *mapped the geography* of her body and announced each new *discovery* with a high asthmatic breathing,(...) (68) » (italics Bénédicte Ledent's)⁵⁸⁴

Dans l'écriture de Caryl Phillips, le corps diasporique est un territoire parallèle ouvert à l'exploration : on se souvient de Leila imaginant le corps de Michael exploré par les femmes blanches qu'elle redoute : « Perhaps, thought Leila, she just wanted to walk across Michael's body like an English county she had never explored. »⁵⁸⁵ Et c'est physiquement, en la dominant, mais également en soulignant son altérité, la non-appartenance d'Irene au corps des anglophones, que Reg pose son ascendance : « He stood over her and chewed gum. 'Hello, my darling. A few of 'em reckon you don't speak no English.' (...) 'Well come on, do you or don't you? You've been here long enough now.' (...) 'Dont' you understand me?' » (183) Sans entendre le nom de « creep » lancé à Reg par une collègue de travail tentant de l'aider : « 'Get lost, creep.' » (184), Irene adresse une prière silencieuse à Reg qui ne sera guère entendue : « Please do not be cruel or unkind to me. » (184)

En effet, l'expérience britannique d'Irena ne succède pas à son expérience polonaise, mais s'y surimpose : « Tears began to spill from her eyes for Irene knew that her life was finally running aground. 'In my mind I can't keep anything quiet.' Irene smiled weakly. 'Tomorrow I have to go back, I can't even keep myself. No library. No more. And this time books won't help. I can't forget Irina.' She paused. 'You don't know her.' » (217) Un double

⁵⁸³ Jacques Derrida, Marie-Françoise-Françoise Plectra, *Droit de Regards*, Liège: Les Impressions Nouvelles, 2010.

⁵⁸⁴ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002.

⁵⁸⁵ Caryl Phillips, *The Final Passage*, [1985], London: Vintage, 2004, p. 194.

fantomatique existe, comme chez Eva, dans *The Nature of Blood*, celui de son existence en tant que juive polonaise, qu'elle ne peut expulser de sa mémoire, et qui vient la hanter. Elle adresse donc à Reg la prière silencieuse du déraciné en terre conquérante, reprise par Heathcliff jeune dans *The Lost Child* (2015) en conclusion du roman et en italiques dans le texte : « *Please don't hurt me.* » Mais le seul garant de l'être à la merci de l'autorité n'est que l'éthique personnelle de ceux à qui il est confié. Cette idée est reprise dans *A Distant Shore* (2003) : « What mattered was manners, and how you respected other people. » (308)

Reg succède donc au père d'Irina en terme de prise de contrôle de son corps par la violence : « Irina remembered how Papa's unrequited kisses would burn her cheeks. He would stare back at her, his child with wild bright eyes, unable to touch her through the protective film of her adolescence. And then he sent her away. 'Papa, you hurt me.' » (177) Les conditions qu'elle pose à son abandon sont donc inexistantes : « Irene had not the confidence to suggest the pictures or a walk or some alternative, but she did find the confidence to endure as his hand travelled [...] » (187) car il s'agit bien pour elle par ce contact de tenter d'échapper à l'emmurement, à la prison de ses souvenirs traumatiques. (217) Irène non seulement revoit les scènes traumatiques, mais les rejoue sans cesse, comme une pièce qui lui permettrait de revoir les disparus qu'elle a aimés. Sa mémoire traumatisée est sa scène d'élection.

Une possibilité d'assistance revient avec Louis, ce Caribéen rencontré dans un bar où se rejoue la scène de la seconde partie de *The Shelter* (1984), lorsque le couple mixte doit trouver le courage d'affronter les regards hostiles : « Afterwards they walked by the river and Irene thought that only the strongest men could survive the glares of disapproval that he pretended not to notice. » (214). Louis semble être ce que Reg n'aura pas été : « Irene looked at him, smiled, and felt gloriously alive. Light filled the darkness. Louis held her hand throughout the film, and Irene did not remove her headscarf. » (214) que l'on peut opposer à : « Irene had not the confidence to suggest the pictures or a walk or some alternative, but she did find the confidence to endure as his hand travelled with surety through the pass between her breasts (...) » (187) Irene ne peut cependant lui imposer la tâche de la sauver d'elle-même.

Irène ressent qu'elle n'a que son angoisse à offrir en partage : « It would be unkind to capture him, or anybody else, as a friend. He sat back down and placed the drink before

her. » (198) et « The light on her face was a lesson, a book that she hoped he would want to read, but he looked away from her. Irene closed her eyes. It was cruel of her to attempt to make a friend. » (216) Louis est cependant l'un des rares personnages caribéens à percevoir d'emblée la nature toxique de cette île européenne, et le mensonge qui la fait appeler « Mother Country » (216). Il est également le seul à savoir esquiver les blessures narcissiques infligées par le racisme ordinaire.

Provoqué, il se rit de la méprise et se joue des piques racistes qu'il sait éviter : « 'There's a lot of colour in here tonight.' In his mind, Louis ducked, then laughed out loud. He paid for his drink and sat back down. Tomorrow would be his last night in England. His boxer's soul remained unbruised. » (200) Ce boxeur caribéen, un lutteur, est bien le seul personnage diasporique qui refuse de se laisser piéger par une rhétorique de l'exclusion. Sa stratégie est l'esquive de l'attaque verbale en terrain miné. Louis décide de retourner vers les Caraïbes où il pourra continuer de nourrir à distance l'illusion de l'Empire bienveillant — « keep the faith » (197) — sans avoir à se soucier des cieux peu cléments dont la seule magie est la neige : « [...] it had turned to snow, magical and welcome when it first arrived but now chilling him through to his bones ». (192) Il protège également son âme de la toxicité du racisme ordinaire.

V - 3 - THE NATURE OF BLOOD (1997)

Parce qu'Eva, une jeune fille polonaise, la seule de sa famille à avoir échappé à la mort, ne peut se défaire, à la sortie des camps de son double traumatisé et exangue, dans *The Nature of Blood*, j'ai choisi de rapprocher ce phénomène psychotique développé après l'expérience de la Shoah du phénomène que rapporte Nicholas Mirzoeff. Il reprend en effet une anecdote relatée par Sigmund Freud qui se surprend à sursauter dans un train en voyant par inadvertance son propre visage dans le miroir et ne reconnaît pas son double qui reflète la judaïcité de son père⁵⁸⁶ :

The Jew divided between inside and outside now became two people; or more exactly, one person and a ghost, with neither sure which they really were. That uncertainty was viral in modern Europe, as Proust's account shows. It made the home unheimlich, the body a source of

⁵⁸⁶ Sigmund Freud, « *The Uncanny* », *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII, ed. and trans. James Strachey, London: The Hogarth Press, 1955.

suspicion and the name devoid of meaning under the surveillance of an increasingly haunted panopticism.⁵⁸⁷

Nicholas Mirzoeff, s'appuyant sur le célèbre essai de Freud, qui reconnaît ne pas apprécier l'image qu'il a devant les yeux, souligne ainsi la dissociation opérée dans la conscience juive par la toxicité du racisme venant envahir l'intime de la maison, mais également de la psyché.

Il est intéressant de rapprocher cette reconnaissance du double qui témoigne de la judaïcité du père, du double que Caryl Phillips lui-même reconnaît dans un miroir lors d'une anecdote citée dans *The Shelter* (1984). Sa réflexion est déclenchée par une carte postale, achetée en nombre, qui représente une femme blanche dont le visage est christique et dont le front est enserré par les doigts d'un homme noir « describing with eight fingers that moment when a grip of iron weakens to a caress of love. »⁵⁸⁸ Le geste ambigu évoque les difficultés des relations entre homme noir, et femme blanche, mais il témoigne également d'un héritage qui se doit d'être endossé :

And so, for what I thought might be the last time, I looked to the postcard but this time it was like looking in a mirror and suddenly realizing that you look like your father. A hand grabbed me and held me, and an unseen voice told me that I would never be able to run from it for the postcard was a part of me and if I did not acknowledge it I would be haunted, for the card had both fed and been feeding off my life. And true enough, like looking into my father's face, I clearly saw in it, perhaps for the first time, something that had made me what I was.⁵⁸⁹

L'auteur reconnaît que le thème de la relation interraciale le touche de près, mais il souligne surtout que l'histoire de son père, qui se reflète dans cette carte, peut potentiellement venir le hanter s'il n'en prend pas toute la mesure. Cette relation interraciale, qui est encore vécue comme une transgression d'un interdit social, et familial, devient potentiellement menaçante, dévoreuse d'énergie psychique, tout en étant constitutive de l'histoire personnelle.

Comme dans ces épisodes freudiens, le personnage d'Eva est hanté par les membres de sa famille qu'elle continue de porter, tout comme Stephen continue de rejouer le dialogue avec son frère disparu qui n'a pas voulu fuir. Aucun de ces personnages ne fonctionne en toute plénitude de soi, encombrés qu'il sont par la dissociation opérée par le racisme, et qui les force à composer avec une double vision d'eux-mêmes, une autre instanciation de la double-conscience évoquée par W.E.B. Du Bois. Nicholas Mirzoeff évoque également le

⁵⁸⁷ Nicholas Mirzoeff, « Ghostwriting : working out visual culture », *journal of visual culture*, 2002 ,Vol 1(2): 239-254, p. 244.

⁵⁸⁸ Caryl Phillips, *The Shelter*, Oxford: Amber Lane Press, 1984, p. 9.

⁵⁸⁹ *Idem*, p. 11.

dédoublé qui s'opère chez Anne Frank lors de sa claustration, à Amsterdam, pour échapper à l'arrestation. Anne Frank ne peut plus dorénavant être l'outsider, puisqu'elle n'est plus dans la société, mais devient reléguée, hors des regards. Elle ne se reconnaît pas non plus dans les photographies qu'elle a d'elle et se crée donc une amie imaginaire. Cette amie devient dans *The Nature of Blood* (1997) l'ennemie qui aura raison d'Eva, et qui sera portée, et supportée, des camps vers la Grande-Bretagne.

The Nature Of Blood semble être une bataille engagée entre doubles, entre fantômes, dédoublés nés de reniements, de choix vitaux, ou d'un désir de réinvention de soi : Stephen, pleure ainsi son frère, ses nièces, Eva et Margot, disparues durant la Shoah, ainsi que sa femme et sa fille, avalées par l'immensité américaine; le général Reminiscent d'Othello, décide à Venise, d'oublier sa vie africaine, sa femme et son fils pour se lancer dans une conquête européenne et se réinventer; les trois habitants du ghetto vénitien: Servadio, Moses et Giacobbe sont inquiétés puis finalement mis à mort sous la pression populaire, faisant suite à la tension de la strappada, un mécanisme de torture utilisé pour extraire des aveux, accusés de la mort d'un jeune garçon énigmatique à l'existence fantomatique; Malka, la juive noire d'origine éthiopienne, tente de se réinventer infirmière dans la société israélienne qui la coupe de sa famille, sans pour autant la reconnaître; Eva peuple sa solitude d'êtres conjurés d'entre les morts : sa mère, sa soeur, son père, et se voit habitée d'un double marqué de sang.

Ces parallèles peuvent se démultiplier selon d'autres axes, évoquant d'autres points de rencontre. Partant de la phrase d'Eva qui commente les règles de survie dans les camps : « everybody is a part of somebody's else's game. » (170), Bénédicte Ledent relie le roman à l'oeuvre : « Far from marking a break with the rest of Phillips's fiction, then, *The Nature of Blood* (1997) clearly follows a similar rationale in the exploration of the artist's plural identity which saw his first direct expression in *Higher Ground* with its kaleidoscopic juxtaposition of Africa, America and Europe also inclusive of Jewishness. » Bénédicte Ledent ajoute : « his fiction is best read as an organic whole »⁵⁹⁰.

C'est pourquoi je n'évoquerai pas le phénomène de fractalité évoqué pour *Higher Ground* et *Crossing The River* car moins que l'inclusion *ad infinitum* de l'identique dans le même, il s'agit davantage de la mise en relation signifiante d'éléments par accréation métonymique, soulignée par Bénédicte Ledent : « Yet, here, as in the rest of his writing,

⁵⁹⁰ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 137 -138.

Phillips decenters his topic and submits it to a revisionary scrutiny underlain by an accretive rather than radically counter-discursive methodology. »⁵⁹¹ pour aboutir à un rhizome, un hypertexte élaboré par un phénomène d'accrétion à des spirales narratives.

Bénédicte Ledent le confirme d'ailleurs : « If Phillips's fiction in *The Nature of Blood* (1997) challenges linear epistemology by revising its own (temporary) conclusions — thus seemingly going backward, not forward as the rationale mind would expect — it reminds us that identity construction is an unfinished process that requires a ceaseless redefinition of who we are. »⁵⁹² La non-linéarité, la possibilité de diriger sa lecture vers l'avant ou de revenir en arrière, la présence de points nodaux et de liens entre ces points sont bien la caractérisation d'un hypertexte virtuel.

Caryl Phillips le met en place lorsqu'il mentionne les points communs qui poussent les diasporas juives et africaines-américaines, à exercer une vigilance historique : « [Both] are always looking over their shoulder, always looking to the past, always hyperaware for obvious reasons of the fact that the present is conditioned by the past. »⁵⁹³ Cette hyperprescience crée un réseau de communication hypertextuel souligné par l'auteur : « So, I feel so many links, I also see lots of separation, but there are so many links and so many elements of cross reference. »⁵⁹⁴ La structure du roman est par ailleurs conçue comme un puzzle dont les pièces sont à assembler. Bénédicte Ledent cite ainsi l'auteur qui indique comment la fin du roman lui est apparue, alors qu'il lisait la presse :

According to the paper, it appeared that in recent years black Jews in Israel has been donating blood in the hope that it might be used to save lives. However, the Israeli government, fearful of 'diseases' that might be contained in this blood, had instructed the medical teams to dump the 'black' blood. The secret practice had now been exposed, and the black Jews were rioting and demanding that this racist practice be stopped; I could barely believe what I was reading. This, it turned out, was the story that would enable me to put the final piece of the narrative puzzle into place and finish my novel.⁵⁹⁵

Les situations se répondent : le ghetto juif du Moyen Age et l'exil d'Othello le Maure sont reliés par le lieu, Venise, et ils trouvent leur correspondance dans le ghetto de Lodz, Eva étant

⁵⁹¹ *Idem*, p. 134.

⁵⁹² *Idem*, p. 138.

⁵⁹³ Renée Schatteman, « Disrupting the Master Narrative: An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: Mississippi University Press, 2009, p. 62.

⁵⁹⁴ *Idem*, p. 63.

⁵⁹⁵ Caryl Phillips, « On The Nature of Blood and the Ghost of Anne Frank », *CommonQuest*, 3:2, Summer 1998,6, quoted in Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 139.

une image miroir d'Anne Frank. Malka, la juive éthiopienne, vit dans un lieu né de l'exclusion, Israël, et matérialisé en Palestine, où elle se sent exclue à son tour.

Il s'agit bien d'une mise en parallèle, en miroir, faisant intervenir l'idée de l'identité et de la recherche d'affiliation. En 1998, la question de l'impureté du sang noir est toujours d'actualité en Israël, comme elle l'était au quinzième siècle à Venise, ainsi que Caryl Phillips le note dans *The Nature of Blood* : « For the aristocratic Venetian marriage was a carefully controlled economic and political ritual, and it was therefore important to keep the bloodlines pure. » (112) Cet incident permet en effet de boucler la boucle, puisque le lecteur retrouve en fin de roman Stephen Stern, en Israël, esseulé, assiégé par ses souvenirs, en compagnie d'une Noire juive, alors que c'est lui qui a ouvert le roman, volontaire à Chypre auprès de réfugiés juifs attendant le départ pour la Palestine, à la fin de la guerre, vers une nation à naître.

Nous avons donc ici de nouveaux points nodaux : les liaisons interethniques envisagées sous l'angle du passage et la persistance du racisme et de l'exclusion chez des peuples qui ont vécu eux-même l'expérience du racisme. Caryl Phillips choisit avec ironie de placer Stephen Stern en position de prédateur sexuel potentiel face à une jeune Noire juive éthiopienne dont le peuple a fait l'objet d'un sauvetage sanitaire, mais qui se retrouve en butte à l'exclusion en terre israélienne. Stephen Stern ne reconnaît pas l'ironie de cette rencontre, pas plus qu'il n'évoque la question palestinienne, mais Caryl Phillips met en présence des éléments dont la rencontre devrait conduire à la compréhension. Il s'agit là d'une herméneutique par la fiction, ce qu'il souligne d'ailleurs lui-même en ces termes dans une interview avec Renée Schatteman :

So I don't have a universal position, but the individuals I'm interested in eventually seem to meet each other. They find each other. There is some way in which they seem to realize their connection. And if they don't realize as in *The Nature of Blood*, we realize. We should realize in that last scene the huge irony of Stephan's position as an old man now and his attitude towards this woman. After everything we've seen, we should realize how ironic it is that he is beginning to participate in a slightly morally questionable attitude towards these people. And he doesn't know the irony, but we know because we've seen his story.⁵⁹⁶

La répétition du verbe « realize » et du pronom « we », signale l'accompagnement didactique de l'auteur dans la révélation de la reproduction d'un phénomène discriminatoire.

⁵⁹⁶ Renée Schatteman, «Disrupting the Master Narrative: An Interview with Caryl Phillips », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: Mississippi University Press, 2009, p. 65.

Caryl Phillips mentionne l'ironie mais également le miroir inversé qu'offre la relation entre Stephen et Malka et celle entre Desdemone et Othello sur deux points. Ce, tout d'abord, parce que Othello se présente à Venise sans que le stigma attaché au fait d'être Noir ne joue en sa défaveur alors que le racisme fait partie intégrante de la vie de Malka en Israël, ce que Stephen observe. Il y a dans les deux cas une tentative de passage d'un groupe ethnique à l'autre. Il faut ajouter que la remarque de Caryl Phillips sur le puzzle que constitue l'élaboration de la structure de son roman, fait d'une part appel au scopique, et d'autre part à la conception programmatique de chacun des romans qui semblent chacun modélisés autour d'une question à laquelle il s'agit de répondre.

Caryl Phillips souligne en effet en réponse à Renée Schatteman pour qui, dans *The Nature of Blood* (1997), l'estime de soi d'Othello est intacte :

Yes, in his own country, he's enslaved and then freed and then he's a general. He arrives without that sense of stigma that slavery imposed on the people of Africa after about 1550. The English sailed about 1560, 1570, so after that most Africans' sense of themselves was tinged, tainted, tarnished with the idea of being looked upon in European eyes as perhaps inferior. One has to remember that until 1492 Spain was ruled by Africans. Until the Spanish kicked out the Africans, Spain was ruled and civilized by Africans. The whole of the irrigation system, the architecture of the southern half of Spain is all African, it's all Moorish. So there was no sense either in the Moor or in the European or African people of being ignorant because the evidence indicated the contrary. It was only once the slave trade started.⁵⁹⁷

Caryl Phillips revient sur la naissance du racisme, sa toxicité et souligne qu'il provient d'une volonté délibérée de taire l'influence de la civilisation africaine en Europe afin de mieux asseoir l'entreprise d'asservissement. Il revient ainsi sur l'*Othello* de Shakespeare, et l'intention de l'auteur :

The kind of slavery that Othello talks about is pre-the Atlantic slave trade. So it's the type of slavery which could allow someone to still have a noble bearing. It's a pre-modern concept of the trans-Atlantic slavery. [...]

Othello the play was written in 1600-1601 at a time when England was just starting the slave trade so it was Shakespeare's response to the beginning of the European slave trade and England's involvement.⁵⁹⁸

Il semble donc que si, dans *The Nature of Blood* (1997) le récit s'arrête avant le suicide d'Othello, c'est que cette mort est due à la seule hubris de cet homme de guerre. Mais elle est également un signe des atteintes psychiques, de la déstabilisation qu'opère le racisme et qui

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 59.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 59.

deviennent létales pour tant de personnages principaux et secondaires du roman de Caryl Phillips.

En effet, l'Othello de Shakespeare fait mention à la fois de ses origines nobles et de son état transitoire d'esclave juste avant de se donner la mort, en écho, le dit Phillips, à la naissance du commerce d'esclaves dans l'Angleterre shakespearienne. Le personnage ne meurt donc pas des conséquences de son passé d'esclave, car il n'en était pas un au sens où on l'entend aujourd'hui, mais annonce les atteintes psychiques du racisme ancré dans la mémoire collective par l'expérience de l'industrie de l'esclavage. Caryl Phillips fait d'ailleurs allusion à l'*Othello* d'Orson Welles, où l'on voit que les hommages militaires sont rendus au noble Othello par-delà la mort.

L'autre miroir, renversé, cette fois-ci, qu'offre l'histoire d'Othello et de Desdemone à la rencontre entre Malka et Stephen, c'est l'instrumentalisation du mariage en matière de relations interethniques. La famille est un autre lieu où se répercutent les tensions existant au niveau du macrocosme sociétal. Cet intérêt pour la famille, qui va être l'objet d'observation dans *The Lost Child* (2015), trouve une traduction supplémentaire dans *The Nature of Blood* (1997) par le phénomène du passage, de l'instrumentalisation du mariage comme garant de l'acceptation sociale, stratégie admise, nous l'avons vu, par le personnage d'Albert dans *Where There Is Darkness* (1982). De même, le père d'Eva épouse en secret sa mère, dans un rêve d'ascension sociale, ce même rêve qui le pousse à s'accrocher à sa position de médecin reconnu plutôt que de fuir l'Allemagne nazie.

Caryl Phillips explique en effet à Renée Schatteman pourquoi, alors qu'Eva a la possibilité d'envisager un départ vers la Palestine, à la sortie du camp, elle s'oriente vers Londres, en rédigeant une fausse lettre :

I always figured that the « problem » with Othello was that he believed that marriage and love were somehow conduits into social acceptance, in the way in which a lot of Jewish people certainly believed that same thing in Germany between the wars. There was an element of self-delusion, deracination, of people not wanting to acknowledge that they were Jewish and marrying Gentiles, thinking that it could keep them safe, and of course it doesn't because it goes back to your grandparents in terms of the Nuremberg laws etc...I was interested in the notion of « passing, » if you like, and the social convention of marriage and I knew that Eva in the novel was going to regard marriage as a possible conduit to safety. When we're presented with Othello at the start of the play, he's already married in Act I, Scene 1. And I just thought let's just explore exactly the nervous condition, the psychological state that led him to think that it would be cool to get married, and let's just see how he did it. That's why I included all that about him wandering about at night and getting the boat out and marrying in secret. So it came out of all these

concerns which had largely to do with my own notion of European safety, race, gender, and the convention of marriage. ⁵⁹⁹

Le rejet d'Eva à Londres, par Gerry, marqué par le fait qu'elle reste au seuil de sa demeure, est doublement souligné au niveau social car il abandonne cette femme qui revient des camps de la mort dans un pub, alors lieu central de la convivialité britannique. Sans surprise, Eva déclenche aussitôt une crise de décompensation dans ce bar où Gerry l'a abandonnée et se retrouve dans un hôpital psychiatrique où Gerry ne lui laisse aucune chance, car il lui fournit, avec un gâteau d'anniversaire qu'il ne prend pas la peine de partager avec elle, le couteau avec lequel elle se tranchera la carotide. La question posée par la fin du roman est celle du mariage interethnique que peut choisir Malka dans une volonté d'intégration.

Pour revenir à la question du double, Ashley Dawson mentionne également ce dédoublement opéré chez Eva par le racisme érigé en politique sous le Troisième Reich. Un bâton de rouge à lèvres offert par une autre survivante des camps ne devient pas un adjuvant à sa beauté, mais une arme d'auto-mutilation: « ' [...] I smear the lipstick around my mouth. A jagged slash, red like blood.' Eva's inability to recognise her own face in the mirror suggests the gulf opened up by the concentration camp between her image of herself and the ravaged, nearly genderless body of the survivor that she sees. » ⁶⁰⁰ C'est une étude du dissociement qui est ainsi menée, de l'isolement progressif aux autres pour en arriver à une dissociation progressive à soi-même, à son genre, au genre humain. C'est la fin de la guerre et la création d'un état qui permet d'envisager une fin à la dissociation : « After hundreds of years of trying to be with others, of trying to be others, we are now pouring in the direction of home. » (45)

Le père d'Eva choisit la résistance par sa présence courageuse, se condamnant cependant ainsi que sa famille, alors que son frère prépare secrètement l'avènement d'Israel, quittant femme et enfant, et par là-même les sauvant. Le général maure se réinvente à Venise. Au Moyen-Age, des membres de la communauté juive de Venise sont déclarés coupables du meurtre d'une jeune garçon fantomatique, et on comprend que ce ne sont pas eux qui sont exécutés mais une construction mentale collective qu'ils portent comme un masque. Stephen se défend d'un mémorialisme envahissant : « He now understood that to remember too much is a form of madness. » (212) Le sort de Malka, juive, Noire et éthiopienne en Israel, vient

⁵⁹⁹ Renée Schatteman, « Disrupting the Master Narrative: An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: Mississippi University Press, 2009, p. 58.

⁶⁰⁰ Ashley Dawson, « To remember too much is indeed a form of madness » : Caryl Phillips's *The Nature of Blood* and the modalities of European racism », *Postcolonial Studies*, 7:1, 83-101, 91.

répondre à celui du général maure, qu'une voix, anachronique, africaine-américaine, vient admonester, afin de lui faire renoncer à son rêve européen.

Mais la boucle étant bouclée, le roman se termine d'une part sur le constat que la mémoire de la persécution n'interdit pas la reproduction du processus d'exclusion, et également sur les incertitudes qui naissent du choix de l'exil comme le note également Wendy Zierler : « Stephen's narrative opens and close the novel, concluding with a meeting in present-day Tel Aviv between the aging Zionist and a young Ethiopian woman named Malka - one of the many points of contact between the stories of Jews and blacks. »⁶⁰¹ Wendy Zierler remarque également les liens intertextuels établis entre *The European Tribe* (1987) et *The Nature of Blood* (1997) par l'inclusion de deux fils narratifs, l'un portant sur le personnage d'Othello, et l'autre sur la ville de Venise. On peut ajouter qu'ils partent eux-mêmes de *The European Tribe*, qui comprend un passage à Amsterdam, au Musée d'Anne Frank, et une visite de Venise, sur les traces d'Othello.

Tout comme Anne Frank, Eva se crée des êtres imaginaires, et ici fantomatiques lorsque son image risque de se déliter après la disparition de Gerry, qui était devenu son seul lien avec la réalité. Isolée dans le camp, car elle est perçue comme déséquilibrée par ses compagnes d'infortune, elle conjure la mémoire de sa mère, qui réapparaît à ses côtés. On retrouve également la question de l'affiliation : Eva, après avoir vu des villageois forcés par l'armée, qui vient de libérer le camp, de longer un amas de cadavres, se sent finalement protégée par les fils de fer barbelés : « I am suddenly appalled to realize that I am comfortable being confined. » (22) Il s'agit non plus de souhaiter faire corps avec la nation, mais de chercher à s'en protéger car la nation a failli et est comprise comme meurtrière.

L'extranéité est incompressible en ces lieux : « I glance around the empty cots and I realize that I have created a prison. I have locked myself in this hut among the ghost of strangers. » (33) La hutte rappelle le cachot négrier, et Eva cherche à se transformer en médium des morts, en mémoire vive entourée de fantômes. C'est sa mère qui la première répond à l'appel. La réflexion religieuse posée par *Higher Ground* (1989) sur l'observation des commandements se poursuit également ici. Cela est sensible lors de l'épisode où un ancien gardien du camp se fait abattre, tel un animal (26) : « They look down at it, making sure that

⁶⁰¹ Wendy Zierler, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in *The Pawnbroker*, *Higher Ground*, and *The Nature of Blood* », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46-67, p. 61.

is it is truly dead. Clearly we are not beyond revenge. According to the Holy Scriptures, there should be more dignity than this. That much I remember. » (26)

Eva remarque que la basse vengeance : « approved slaughter » porte atteinte à la dignité des perpétrateurs et des membres de la communauté représentée par le « we ». Le point de vue de Caryl Phillips est celui d'une stricte moralité. L'atteinte à sa propre intégrité ne justifie pas de porter atteinte à l'intégrité de l'autre, fut-il fautif. Auparavant elle avait retrouvé le cadavre d'un garde battu à mort et s'était interrogée : « Why should the death of this one man affect me? » (22) C'est une question rhétorique qui souligne l'humanisme d'Eva et par là-même le souci de Caryl Phillips de souligner la valeur intrinsèque de chaque être, ce qui démultiplie d'autant l'impact sacrilège des crimes contre l'humanité.

Cette bienveillance humaniste se retourne immédiatement contre Eva qui, recevant des cailloux de la part d'enfants qui ne se rendent pas compte de la portée de leur geste car guidés par leur préjugés — « They mock what I look like, not who I am. » (26) — s'astreint à ne montrer aucun signe de trouble, et cherche à préserver la dignité qu'elle revendique pour tous : « And I feel the pebbles fly past, the occasional one striking me a bruise-inflicting blow. But I do not hurry. I will not run. » (27) La ligne que choisit Eva est un chemin difficile, et sa faiblesse rend plus poignant ce courage qui ne la protégera pas de la déception engendrée par la promesse de mariage de Gerry, inspirée par la pitié, mais dans ce cas, meurtrière, qui la conduira au suicide.

Cependant, on apprend que ce qui ronge Eva est le souvenir des corps qu'elle a dû brûler en tant que membre des Sonder-Kommandos. Eva est à la fois victime et bourreau, façonnée par une entreprise de destruction organisée des individus et du corps social par la création de champs aveugles, d'aires d'invisibilité sociale, qui créent les conditions d'avènement de l'atroce. Ashley Dawson souligne ainsi le travail de déminage que veut accomplir Caryl Phillips par la littérature : « No matter how unspeakably horrifying the degradation effected by this system may be, it is absolutely necessary that the processes and implications of the system be articulated if future atrocities are to be forestalled. » ⁶⁰² La remarque d'Ashley Dawson revient ainsi sur la question de l'éthique individuelle comme rempart des dérives totalitaires et rejoint la profession de foi de Caryl Phillips dans « Color Me English » qui insiste sur le processus d'« osmose imaginative » qu'il pense capable d'opérer en chacun d'entre nous pour la reconnaissance de tout être dans sa plénitude.

⁶⁰² *Idem*, p. 93.

Si l'on revient sur le thème de la mémoire et du génocide, le discours sur la bonté relative des gardes des camps de concentration évoque le discours sur les bons et les mauvais maîtres tenu dans le film *12 Years a Slave* par l'esclave Jenny, et, tout comme la question de la mémoire, établit des parallèles entre ces crimes contre l'humanité. Des phrases telles que : « Every night I endure an uncomfortable journey to a place of distorted and unnecessary recollection. » (27) soulignent la surcharge cognitive que crée la mémoire de la Shoah. Et l'on ne peut s'empêcher de mettre en relation l'absence ressentie d'éléments mémoriels permettant d'évoquer l'expérience collective et individuelle de l'esclavage.

Le travail de Caryl Phillips semble nous indiquer que la privation d'éléments mémoriels ou leur surexploitation sont tout autant traumatiques. Il indique également, par l'utilisation d'une structure éclatée, de pastiches, de narration à la première ou la troisième personne, qu'il n'est plus possible de considérer un événement d'un point de vue unique, anticipant les critiques partisans d'une doxa du souvenir telle que celle que semble pratiquer Hillary Mantel dans « Black is Not Jewish »⁶⁰³. Il souligne que l'approche de systèmes complexes, pour être valide, est nécessairement multiple, et c'est par cette dextérité dans les alliances et les oppositions des formes et des points de vue que se poursuit cette approche spiralée de l'Histoire et des histoires que nous avons évoquée dans le chapitre 3.

Wendy Zierler la dépeint ainsi, qui souligne la « comparaison sans déplacement », c'est-à-dire sans appropriation :

Vital to this process is the technique of narrative disruption. As each of the individual stories progresses, the shifts from one story to another become more frequent and chaotic, reflecting the sudden dislocations experienced by the characters, as well as a larger view of history as provisional, partial, and composed of many voices. [...] This technique of extreme narrative fragmentation results in a novel that speak powerfully against the very idea of a coherent, univocal Holocaust history.⁶⁰⁴

Cette technique permet de placer cognitivement une équivalence quant au signifié en multipliant les formes signifiantes.

Le projet de Caryl Phillips est bien une remise en perspective des traumatismes causés par l'exclusion au travers de ses romans, et l'établissement d'une topographie du racisme, de

⁶⁰³ Hillary Mantel, « Black is not Jewish », *Literary Review*, February 1997, 40.

⁶⁰⁴ Wendy Zierler, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in *The Pawnbroker*, *Higher Ground*, and *The Nature of Blood* », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46–67.

l'exclusion, ou du sentiment d'extranéité en tissant des liens à partir de points nodaux de l'Histoire, « reaching across the years » (213). Il s'agit donc de dépeindre les retentissements psycho-sociologiques des conditions faites aux désaffiliés, et de revenir sur les moments de tremblement historiques où des choix sont effectués déclencheurs de catastrophes futures. Ainsi, Toni Morrison dans *A Mercy* situe-t-elle son roman aux premiers jours de l'Amérique européenne, lorsque le trafic d'esclaves n'est pas encore une institution.

Il semble que ce soit la même interrogation qui pousse Caryl Phillips dans son investigation de la Venise du seizième siècle, c'est-à-dire revenir vers le moment de cristallisation du racisme antisémite. On retrouve cette intention dans le fil narratif centré sur le personnage d'*Othello* dont le suivi s'arrête avant sa chute due à la jalousie malade née de son insécurité existentielle. « But you run like Jim Crow and leap into their creamy arms. Did you truly ever think of your wife's soft kiss? Or your son's eyes? (...)While you still have time, jump from her bed and fly away home (...)Brother, jump from her bed and fly away home. » (183) Ashley Dawson⁶⁰⁵ souligne que le narrateur offre un point de vue nord-américain séparatiste et essentialiste sur le parcours d'Othello, par persona interposée.

Ashley Dawson remarque également que l'écrivain choisit de terminer l'évocation sur l'image d'un Othello ayant encore l'espoir de vivre une réussite européenne : « the most famous of black European successes. »⁶⁰⁶ Il s'agit de fait de lier cette histoire européenne à la perception américaine de l'expérience du racisme qui s'est manifestée historiquement sous des formes particulières : la ségrégation avec le rappel des lois 'Jim Crow', et la tentation d'oublier sa différence, la tentation du passage, par mariage interposé. Son obnubilation lui vaut également de se faire appeler « the black Uncle Tom that you are » (181), ce qui rappelle le Rudi de *Higher Ground* (1989) qui ne peut regarder Louis Armstrong jouer sans frémir : « / The republic's grinning Satchmo hoisting his sword like a trumpet / » (181). Caryl Phillips travaille sur la fascination du centre qui conduit ce guerrier vers Venise :

I had moved from the edge of the world to the centre. From the dark margins to a place where even the weakest rays of the evening sun were caught and thrown back in a blaze of glory. I, a man born of royal blood, a mighty warrior, yet a man who, at one time, could view himself only as a poor slave, had been summoned to serve this state; to lead the Venetian army; to stand at the very centre of the empire. (107)

⁶⁰⁵ Idem, p. 96.

⁶⁰⁶ Caryl Phillips, *The European Tribe* [1987], Winchester: Faber and Faber, 1992, p. 46.

Othello ne peut s'empêcher de comparer défavorablement ses origines périphériques — « the edge of the world », « the dark margins » — à la grandeur du centre — « a blaze of glory ». Cependant, s'il lui est permis de se tenir au coeur de l'empire, les indications quant à son statut, un être que l'on utilise, lui est indiqué par une synecdoque : « a cannon or a breastplate of amour during a time of peace. » (116). Il n'est qu'une arme de guerre : « a cannon or a breastplate » que l'on peut remiser en des temps plus cléments, un être désœuvré dans une ville dont il ne connaît pas les moeurs.

Tous les signes sont donc présents qui indiquent la toxicité de cette ville pour cet Africain qui se surprend pourtant à considérer la prise de Venise comme une possibilité. Mais c'est uniquement la nuit, lorsqu'elle est désertée de ses occupants, qu'il peut la dominer du regard : « At night, when abandoned to serenity, her breathing light and regular, Venice presented herself as a sleeping babe upon whom one might spy with proprietorial glee. » (121) Les signes de la difficulté d'intégration sont pourtant nombreux. Othello se surprend à se demander si la gloire et la fortune ne sont pas payés d'un prix psychologique trop élevé au dépend de son bonheur et de son équilibre. Il est angoissé et la dépression le guette. (117) La ville européenne se révèle en effet être une chimère — « this enchanted city » (121) — , tout comme les années passées en Grande-Bretagne par Bertram dans *A State of Independence* (1986), qui, nous l'avons vu, se sont écoulées sans qu'il sache vraiment comment, ne reprenant conscience que lors de son retour aux Caraïbes.

Elle est un espace perfide, sûre de son inaccessibilité au désaffilié, à la topographie indéchiffrable : « strange regions », « often mistaking the way, probing the network of back streets and the complex labyrinths of alleyways in search of both new and familiar landmarks. » (121) La voix de la ville et son climat lui indiquent son statut d'étranger. Il ne peut lui offrir que sa réputation de chef de guerre pour contrer des réactions hostiles, dépréciatives, ou encore paternalistes — « Among the Venetians, all was confusion » (119) — alors qu'en Afrique, parmi les siens, il était un être respectable et digne, en mesure d'identifier ses ennemis.

Cette opacité va causer sa perte. Caryl Phillips formule d'ailleurs la même idée concernant sa condition d'être diasporique en Grande-Bretagne. « But I was aware emotionally of the precariousness of being visibly the Other, that it didn't really matter how

much they needed you, you would become a crumpled tissue whenever it suited them. »⁶⁰⁷ et « So that incident at Oxford fed my own sense of precariousness in European culture, in which people define themselves by defining who they're not » comme il le confie à Louise Yelin.⁶⁰⁸ La ville semble dissimuler Othello à lui-même car il refuse de suivre ses propres intuitions.

Il analyse correctement la crainte d'un chat qu'il remarque, alors qu'il ne fait pas confiance à ses propres inquiétudes, obnubilé qu'il est par la grandeur des lieux, allant jusqu'à adopter la ville comme sienne: « my Venice » (128). Dans ce même entretien avec Louise Yelin, Caryl Phillips commente en effet ainsi: « And don't think that you have to kick the ladder that you just climbed up, because you might need it again, not only to climb back down but also help others up there too. So don't kick it away and leave yourself up there at the top alone.»⁶⁰⁹ Caryl Phillips souligne ironiquement que Othello, lui-même objet de plus d'un signe de rejet, s'étonne de l'obstination des juifs vénitiens à vivre à Venise, alors qu'ils sont l'objet de mesures discriminatoires et vivent dans des conditions de résidence surveillée, sous bonne garde de veilleurs catholiques dont ils sont responsables du paiement de la solde (131)

Dans *The Nature of Blood* (1997) les récits s'avancent inéluctablement vers des mort annoncées. Les protagonistes des romans de Caryl Phillips sont des êtres faillibles impactés, avec d'autant plus de force qu'ils sont désaffiliés, par les bouleversements sociétaux des époques auxquelles ils appartiennent. Il s'agit bien de faire appréhender cognitivement et affectivement les affres de ces personnages afin de faire naître une réponse empathique. Stef Craps cite également l'éloge de J-M Coetzee : « *The Nature of Blood* draws a psychologically convincing and deeply moving portrait of a Holocaust survivor, of which no less a writer than J.M. Coetzee has remarked, "pages of Eva's story seem to come straight from hell, striking one with appalling power" (39) »⁶¹⁰ Cette réponse est nommée « empathic unsettlement » par Dominick LaCapra toujours cité par Stef Crap⁶¹¹ :

Dominick LaCapra has coined the term "empathic unsettlement » to denote the desired type of affective involvement, which he distinguishes from "self-sufficient, projective or incorporative identification." Empathic unsettlement means feeling for another without losing sight of the

⁶⁰⁷ Louise Yelin, « An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson : University of Mississippi, 2009, p. 47.

⁶⁰⁸ *Idem*, p. 48.

⁶⁰⁹ *Idem*, p. 52.

⁶¹⁰ Stef Craps, « Linking Legacies of Loss: Traumatic Histories and Cross-Cultural Empathy in Caryl Phillips's *Higher Ground* and *The Nature of Blood* », *Studies in the Novel*, Volume 40, Numbers 1 & 2, Spring & Summer 2008, 191-202, p. 199.

⁶¹¹ Stef Craps, *Idem*, p. 191.

distinction between one's own experience and the experience of the other: "it involves virtual not vicarious experience—that is to say, experience in which one puts oneself in the other's position without taking the place of—or speaking for—the other or becoming a surrogate victim who appropriates the victim's voice or suffering."

Cette « déstabilisation empathique » est effectuée par Caryl Phillips en utilisant les procédés de distanciation qui travaillent directement sur le processus de réception par le lecteur.

Stef Craps mentionne les échos lexicaux, syntactiques, les motifs et les thèmes que l'on retrouve dans les trames narratives et qui attirent l'attention sur la facture du texte.⁶¹² Alan Liam McCluskey ajoute : « the short, barren, staccato sentences that emanate from the psychologically damaged narrator, their brevity and disjointedness conveying a failing ability to integrate her experiences into a coherent chain of rational utterances. »⁶¹³ C'est par ces procédés que Caryl Phillips donne à voir les différentes strates mentales élaborées par Eva pour permettre de protéger le moi intérieur.

Cette correspondance esthétique vient donc renforcer les correspondances que l'on peut trouver entre des personnages qui appartiennent à des espaces historiques et culturels différents. Cependant les procédés stylistiques tels que focalisation interne, ou narration à la première personne ne vont pas jusqu'à phagocyter l'espace entre représentation et réception. Les personnages émettent eux-mêmes des réserves. C'est cet espace aménagé par les personnages eux-mêmes, et leur passé souvent lourd qui fait tout l'intérêt de la réponse demandée au lecteur. Les personnages ne peuvent ainsi pas offrir de modèle à l'identification inconditionnelle, mais la déstabilisation empathique ouvre un angle qui aménage une position d'ouverture à la vision d'une communauté d'expérience et de ressenti.

Outre ces procédés propres au style de l'écrivain, on peut citer l'intratextualité, avec l'évocation du chef de guerre africain modelé sur le récit repris par Shakespeare. La diversité épistémique, pour reprendre l'expression de Walter Mignolo, entraîne de nouveaux modes d'appréhension du monde : "new forms of imagining, ethically and politically, from subaltern perspectives".⁶¹⁴ Le récit recréé d'Eva travaille la différence d'avec celui d'Anne Frank.

⁶¹² Stef Craps, *Op. Cit.*, 192.

⁶¹³ Alan Liam McCluskey, « Estrangement, empathic failure and the provocation of a cosmopolitan vision in Caryl Phillips's *The Nature of Blood* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 2014, Vol. 49(2), 215-228, p. 217.

⁶¹⁴ Walter Mignolo, « The Many Faces of Cosmo-Polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism ». Disponible sur <http://waltermignolo.com/wp-content/uploads/2013/03/ManyFacesCosmo.pdf>. Consulté le 25 février 2016.

L'identification compassionnelle ne peut s'effectuer, Eva ayant été montrée comme ayant collaboré, même sous la contrainte, avec l'ennemi : membre des Sonder-Kommandos, elle sait gré à Gerry de ne pas évoquer les relations sexuelles qu'elle aurait eu avec des soldats pour survivre et écrit une fausse lettre de demande en mariage.

Ce récit, et donc les autres trames narratives, entrent bien en résistance avec la vision pacifiée de l'expérience de l'holocauste grâce au commentaire d'Anne Frank sur la bonté de l'homme que Nicholas Mirzoeff appelle « The Universal Anne Frank » en dénonçant la récupération de son image par la doxa. Ce qui doit ressortir de la confluence et la contiguïté des ces fils narratifs est la communauté d'expérience dans la diversité des vécus. Le texte engage le lecteur dans une performance dans la mesure où est exigée une participation affective et cognitive réelle malgré les émotions intenses soulevées par l'horreur é/invoquée. Stephen Craps, citant Cathy Caruth, — “trauma itself may provide the very link between cultures”⁶¹⁵ — insiste sur le fait que Caryl Phillips n'instaure pas de comparaisons, mais effectue des relations : « As a result, his work resonates with Caruth's understanding of history and trauma as inherently relational »⁶¹⁶.

C'est dans *A Distant Shore* que l'on trouve une autre évocation de la perception de la nature du sang qui continue de produire des ravages, ici une guerre civile. « Gabriel walks towards his elderly friend who, although a member of the ruling tribe, has never displayed any prejudice against those, like Gabriel, whose blood marks them off as the nominal enemy. » (87) Ceci avant de le tuer. De même, à l'échelle de l'Europe, la cruauté développée à l'encontre des personnes d'obédience juive, qui héritent de leur religion à la naissance, basée sur la nature du sang, « the nature of blood », s'est apparentée à une guerre déclarée ouvertement à une population non combattante, à une guerre civile établie selon un programme faisant partie intégrante du programme politique de conquête de l'Europe par le Troisième Reich.

Cette guerre menée évoque également de ce fait la traite négrière, prédation opérée sur une population non-combattante sur des critères ethniques, « the nature of blood », et dont

⁶¹⁵ Cathy Caruth, « Trauma and Experience: Introduction. » in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, pp. 3–12, p. 11.

⁶¹⁶ Stef Craps, « Linking Legacies of Loss: Traumatic Histories and Cross-Cultural Empathy in Caryl Phillips's *Higher Ground* and *The Nature of Blood* », *Studies in the Novel*, Volume 40, Numbers 1 & 2, Spring & Summer 2008, pp. 191-202, p. 191.

l'aboutissement aux Etats-Unis, aura été également une guerre civile. La politisation du repérage des marqueurs ethniques ou génétiques portés par le sang est montrée comme étant à la racine de catastrophes humaines majeures.

V - 3 - A DISTANT SHORE (2003)

I am a human being who has paid over United States dollars three thousand, everything that I have, to come from my country in a small space under a truck. From Iraq I travel like this like an animal, but maybe worse than an animal, but I do not care for I know that in England they will give me money and some kind of voucher and let me work. Everybody wants to keep out the Muslim, but in England freedom is everything. They can change the law but you cannot change the culture of the people and so I am not afraid. British people are good. I have friends who tell me the truth. I do not hate Americans, but they are not gentlemen. Why should I be afraid? (78)

Said, un Irakien, fait l'éloge appuyé de la démocratie et du respect de la convention de Genève garantissant l'asile politique aux réfugiés dont la vie est menacée alors que sa mort s'annonce dans un centre de rétention. L'ironie réside dans le fait que des croyances surannées en la terre d'accueil sont toujours vivaces. Caryl Phillips semble utiliser l'image de Benedict Anderson qui compare les maillons autochtones dont dépend l'Empire à des fonctionnaires pèlerins venant de la périphérie : « one by one they have made their way through the gap in the edge and into the muddy field, and like a band of pilgrims they are strung out, one behind the other, with Gabriel at their head. » (122) Said est venu en pèlerin, mais le credo du centre semble s'être volatilisé. Il n'apparaît que des points de contention, d'endiguement, et de luttes, dont les frontières de l'Europe font désormais partie.

Le discours de Said témoigne de l'impact du discours idéologique véhiculé par les puissances occidentales qui parvient à persuader vague après vague de désespérés qu'un espoir est encore possible. Mais la nature elle-même semble ne pas y croire, comme le souligne le mot « overcast » pour Leila lorsque le bateau approche du port de Southampton dans *The Final Passage* (1985) : « Leila looked at England, but everything seemed bleak. She quickly realized she would have to learn a new word; overcast. » (142), tout comme le remarque Gabriel : « Some hours later a cold and hungry Gabriel found himself wandering the overcast streets of London, a city bathed in the weak yellow glare of afternoon street lights. The sky was a grey blanket that hung limply over Gabriel's head » (166). Dorothy, l'Anglaise, utilise le même terme : « She draws the curtains and can see that it is a grey,

overcast morning, the type of day that will refuse to change its character. » (235) Quant à Said, il perd progressivement la vue en raison de l'apathie hostile de ses geôliers : « The light in England is very weak. It depresses me. They have taken the sun out of the sky. » (77)

Que l'Europe, la Grande-Bretagne, soit marquée par une lumière parcimonieuse éclairant des scènes lugubres dans *The Final Passage* a été noté par Bénédicte Ledent qui souligne que les deux occurrences où Michael est montré le regard perdu en découvrant l'état de la maison louée par Leila : « star[ing] into space, watching the light fail » (153) et où Leila comprend qu'elle est sans ressources : « grew darker in herself as the light failed » (183) sont les conséquences d'une perte de l'estime de soi induite par la migration.⁶¹⁷ On peut ajouter que ce sont des moments charnières où les personnages perdent espoir : Michael décide d'abandonner Leila à son sort, et Leila accentue son repli vers le silence.

De même, dans *The Distant Shore*, lorsque Said s'exclame sur le manque de lumière, la fin tragique de Said est annoncée par les mots « petals of blood » (75) — les formes que son sang dessine sur le sol de sa cellule — qui sont un vers tiré d'un poème de Derek Walcott : « The Swamp », où le marécage annonce l'ultime demeure, la mort : « Gnawing the highway's edges, its black mouth/Hums quietly : « Home. Come home ... »⁶¹⁸ L'absence d'espoir, vertu cardinale, a comme traduction l'absence de lumière qui devient un corrélat objectif de l'éloignement des forces vitales. Écrit en 2003, le texte de Caryl Phillips annonce les déclarations entendues de la bouche des réfugiés irakiens de 2015/2016.

La prise de position des acteurs britanniques, venus lire dans la jungle de Calais un texte témoignant de leur soutien aux enfants isolés⁶¹⁹, souligne le malaise que provoque dans certains milieux les barrières qu'érige l'Europe afin de se prémunir contres les demandes d'êtres humains en état de nécessité vitale. Caryl Phillips s'est lui-même rendu à Calais afin de pouvoir rendre compte de la condition des migrants tentant par tous les moyens de gagner la Grande-Bretagne au péril de leur vie, incursion dont il rend compte dans l'article « Strangers in a Strange Land »⁶²⁰ qui se termine sur un entretien terrifiant avec un homme qui semble être un vigile employé par Eurotunnel :

⁶¹⁷ Bénédicte Ledent, *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 20.

⁶¹⁸ Derek Walcott, *The Castaway and Other Poems*, London: Jonathan Cape, 1969.

⁶¹⁹ Homa Kaleeli, « This seems like a solvable problem: Jude Law on helping Calais's refugees », *The Guardian*, Monday 22 February 2016. Disponible sur <http://www.theguardian.com/world/2016/feb/22/this-seems-like-a-solvable-problem-jude-law-on-helping-calais-refugees>. Consulté le 23 février 2016.

⁶²⁰ Caryl Phillips, « Strangers in a Strange Land », *The Guardian*, Saturday 17 November 2001. Disponible sur <http://www.theguardian.com/uk/2001/nov/17/immigration.books>. Consulté le 23 février 2016.

" I work for the tunnel." I look at him. "I could tell you what I do for Eurotunnel, but then I'd have to shoot you. » I now understood why he looks like a policeman. He continues. "Let's just say I'm in pursuit of illegals." He smiles. Again I look beyond him to the stream of hunch-shouldered refugees walking with grim determination in the direction of the mouth of the tunnel. And I silently wish them all good luck.

Cet entretien précise l'arrière-plan de ces voyages désespérés : la mort. Le roman retrace ces cheminement et ces tentatives.

Caryl Phillips insiste d'ailleurs sur un mot qui lui est cher, celui de la responsabilité collective:

We have a responsibility and we've always had a responsibility to take in people who are suffering, to take in people who have been persecuted, to take in people who are not able to contribute to their own society and would like to contribute to our own society. That's just a basic, human, familial responsibility. What you're doing by not taking people in is in many instances leading people to be persecuted. And you're actually doing something damaging to your own society, for it is often the immigrant who is the engine, the person who regenerates, stimulates society.⁶²¹

Dans *A Distant Shore*, ce sont les mutations, les déracinements, et les diasporas du monde entier qui sont convoquées puisque les migrations, et le sentiment de désaffiliation, ou d'affiliation mesurée, décrits concernant des ressortissants de pays africains, asiatiques, du Moyen Orient, et, plus proches, d'Irlande et d'Ecosse. Caryl Phillips souligne les angoisses que ce mot, déplacement, évoque : « I keep fastening hard onto one word which, of itself, seems somewhat innocuous, but on closer inspection is often freighted with frustration, confusion, and even despair. That word is, of course, displacement. »⁶²²

Mais le thème du déplacement n'est pas abordé seulement au niveau de la géographie humaine. Il se situe au niveau sociétal, et peut être assimilé en ce qui concerne Dorothy, britannique de souche, à un déclasserment puis à une exclusion du corps social lorsqu'elle perd contact avec la réalité et se retrouve en marge, dans un institut psychiatrique. Caryl Phillips indique d'ailleurs : « I'm more concerned with 'identity' than with 'race'. The latter is just one component in the former, along with religion, gender, nationality, class, etc. This is obviously a novel about the challenged identity of the two individuals, but it's also a novel about

⁶²¹ Gail Bailey, « Fighting the Silence Born of Injustice », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: Mississippi University Press, 2009, p. 142.

⁶²² Caryl Phillips, « Border Crossings », *Displacement, Asylum, Migration, The Oxford Amnesty Lectures 2004*, ed. Kate E. Tunstall, Oxford University Press: Oxford, 2006, p. 211.

English - or national - identity. »⁶²³ C'est en effet par le truchement de deux individus, Dorothy et Gabriel-Hawks-Solomon, que Caryl Phillips explore le phénomène du déplacement dans une nation en mutation :

I deliberately wanted to choose somebody who you might not think that she would never feel not at home in Britain because she looks so much like she belongs.[...] I think in many societies, the movement from inside to outside doesn't necessarily have to do with race. It can have to do with class, money, religion, with anything. One minute you thought you were standing right at the centre of society and that everybody respected you and the next minute you realise that actually you're marginal.⁶²⁴

Les investigations historiques de Caryl Phillips se rapprochent du présent, le présent du centre, le Royaume-Uni, dont le paysage social est bouleversé, et le présent de la périphérie, agité de soubresauts dont l'un des résultats est le mouvement centripète de populations désaffiliées vers le centre.

On revient vers l'idée d'épaisseur du présent chez Caryl Phillips, un présent fait de la condensation en un seul être, à un moment *t*, de présents multiples relevant de plusieurs vies, le diasporique portant en lui plusieurs êtres relevant de différents espaces-temps : « If I do not share my story, then I have only this one year to my life. I am a one-year-old man who walks with heavy steps. I am a man burdened with hidden history. » (298) Si l'on suit les étapes des rapports de force politico-économiques dessinées par Nicholas Mirzoeff, le roman se situe après la première ère industrielle née de l'entreprise esclavagiste, et après l'ère impériale qui lui a succédé, c'est-à-dire dans la période militaro-industrielle qui se caractérise par l'éclatement des lignes de confrontations qui se transforment en points d'éruption rendant nécessaire des stratégies d'endiguement point par point.

La violence utilisée est découplée d'une nécessité de rendement et la surveillance n'a plus la fonction morale d'élévation du sujet surveillé. La séparation devient un objectif en soi, d'où l'apparition de murs : « This can be called a postpanoptic imaginary because it only intends to control, rather than reform, by separating the "host population" from the "insurgent," as if quarantining the former from infection by the latter. Nor is the violence intended, as on the plantation, to sustain production. »⁶²⁵ Les murs sont de béton, de fil de fer barbelé agrémenté de lames de rasoir, ou dématérialisés, par procédés électroniques, mais

⁶²³ Jill Morrison, « A Conversation with Caryl Phillips », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: Mississippi University Press, 2009, p. 135.

⁶²⁴ Gail Bailey, *Op. Cit.*, p. 140.

⁶²⁵ Nicholas Mirzoeff, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 473-496.

dans tous les cas, ils semblent, pour Solomon, séparer une horreur d'une autre. *A Distant Shore* peut être considéré comme une approche systématique de la traduction du sentiment d'appartenance, de la notion de foyer, et des manifestations de leur bouleversement en raison de circonstances politiques, économiques, sociales, et familiales. Ces circonstances sont exposées à partir de deux personnages qui servent de pivot narratif et de foyer d'exploration: Salomon, un réfugié d'Afrique de l'Ouest, et Dorothy, une Anglaise d'âge mûr appartenant à la classe moyenne.

Caryl Phillips prend soin de n'inscrire le mot de Grande-Bretagne, « Britain », que deux fois, et à chaque fois dans un contexte juridique : « Now then, Gabriel. You don't know what date you arrived in France? And you have no idea on what date you arrived here in Great Britain? Am I correct in my assumptions? » (133) et « When my papers finally came through, and the letter arrived informing me that I could legally stay in Britain, Mum insisted that they take me out to a local fish restaurant to celebrate. » (291) Il s'agit donc d'explorer l'idée de nation dans un environnement politico-social qui n'accepte pas les conséquences démographiques de l'empire britannique, c'est-à-dire, l'immigration économique, et n'a pas encore conscience d'être entré dans la phase que Nicholas Mirzoeff nomme militaro-technologique, alors qu'il reçoit les réfugiés de foyers insurrectionnels, de pays africains déchirés par les guerres civiles, tel Salomon, ou de lieux d'endiguement de guerres déclenchant des ripostes difficilement contrôlables, comme Saïd, l'Irakien.

Ce dispositif permet d'explorer à la fois la matérialité de l'exclusion, mais également le sentiment d'appartenance : Dorothy questionne la transformation de l'idée de nation par les premiers mots soulignés par la typographie « ENGLAND HAS CHANGED », alors même que Solomon arrive à Stoneleigh, un nouveau projet immobilier en marge de Weston, ville fictive du nord de l'Angleterre. Le roman met donc principalement en parallèle une nation africaine fracturée par une guerre civile et une nation européenne, la Grande-Bretagne, troublée par la fracture sociale, dont le symbole est Stoneleigh, projet résidentiel récent pour cadres banlieusards, et à l'écart de la vieille ville de Weston, mais bouleversée également par la nature changeante de sa population. Le choix d'une ville fictive traditionnelle permet à Caryl Phillips de révéler les mécanismes de l'exclusion à l'oeuvre dans la catégorie de la population britannique la plus arc-boutée sur une vision traditionaliste de la nation, et dont

Dorothy se fait l'écho avant d'être projetée dans le rang des exclus par sa maladie mentale, et la sympathie dont elle fait montre à l'égard de Salomon.

Les exclus sont les réfugiés politiques et migrants économiques, mais également les gens du voyage, puis les sans-abris. Les réactions de la communauté locale sont explorées mais également celles des cellules familiales, et des couples, généralement dysfonctionnels dans le roman : la jeune fille qui nourrit Solomon est battue par son père, puis son ami; Shirley, la soeur de Dorothy, a souffert d'un père incestueux et révèle ensuite son homosexualité à sa soeur, puis, malade, est abandonnée par sa compagne; la mère de Shirley vit recluse, sans relations avec son père; l'avocate qui conseille Solomon durant son incarcération est en conflit avec son mari et ne contrôle pas l'espace de son foyer; Dorothy, enfin, a vécu un mariage morne et à deux reprises va menacer l'équilibre ou le déséquilibre de deux autres foyers dans des relations extra-maritales.

Gabriel devenu Hawk, pris dans la tourmente d'une guerre civile, fuit vers l'Europe au prix du meurtre de son meilleur ami. Il renaît en Grande-Bretagne après avoir réussi à en franchir les frontières, mais c'est un gang de jeunes voyous qui se charge de l'éliminer en tuant l'immigré dans la ville. L'horreur semée aux confins de l'Empire ressurgit au centre, et détruit toujours l'Autre. De plus, Petra Tournay-Theodotou remarque que la ville où tente de se réinventer Solomon est un endroit où il est cerné par les regards⁶²⁶. On retrouve bien là un système panoptique reconstitué par un regard d'exclusion : une domination par les armes est substituée à celle exercée par une milice raciste et il en résulte une mort européenne, « a European death ».⁶²⁷

On peut toutefois rapprocher Solomon de l'esclave africain dont une chanson populaire porte le nom dans *The Song of Solomon* (1977) de Toni Morrison⁶²⁸. On pourrait avancer qu'ange déchu, Gabriel, devenu seigneur de guerre génocidaire sous le nom de Hawk, puis meurtrier, réapprend la solidarité dans son périple européen, et va, dans la mort, retrouver ce don du vol échappatoire, qui part du monde européenisé vers l'Afrique : « Only Hawk can fly » (143), et « He kind of went mad, Miss, talking about how he was a bird that could fly and he kept mentioning you. » (54). Tel Solomon, l'esclave africain qui pouvait voler vers

⁶²⁶ Petra Tournay-Théodotou, « Strange Encounters - Nationhood and the Stranger in Caryl Phillips's *A Distant Shore* », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent et Daria Tunca, Rodopi: Amsterdam, 2012.

⁶²⁷ Caryl Phillips, *The European Tribe*, [1987], 1992, London: Faber and Faber, p. 51.

⁶²⁸ Toni Morrison, *Song of Solomon*, [1977], Vintage: London, 2005.

l'Afrique, Gabriel s'envole en ayant une pensée pour Dorothy. Définitivement solitaire, après avoir oeuvré pour que les meurtriers de Solomon soient confondus, elle sombre, comme dans l'histoire contée par Toni Morrison, dans une folie que l'on espère bien être le masque qu'elle prétend porter jusqu'à ce qu'elle soit en mesure de réapparaître dans ce monde fracturé.

C'est cette fracture du monde qui est niée par les mythes d'unicité, de retour, et de garantie de pureté nationale à protéger. « Britain remains a country for whom a sense of continuity with an imagined past continues to be a major determinant of national identity. »⁶²⁹ remarque Caryl Phillips. Il reconnaît que ce défaut national de réinvention de soi — « failure of national imagination » — , l'incapacité de reconnaître la présence de l'influence extra-européenne à l'intérieur de la culture et de la psyché britannique, a provoqué la réponse de certains auteurs qui installent au coeur de leurs ouvrages la discontinuité, la fracture, ou le bricolage, au sens de Claude Levi-Strauss :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâche diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.⁶³⁰

On peut étendre l'analogie du bricolage élaborée par Claude Levi-Strauss à la pensée diasporique, puisqu'il s'agit d'utiliser les moyens du bord existentiels, un « ensemble fini », et « hétéroclite[s] », pour faire face au projet de reconstruction de soi dans un autre espace et un autre temps.

Les auteurs vont donc intervenir sur la continuité et la linéarité, « experiment with discontinuities of time, and revel in the disruption of conventional narrative order », et devenir des agitateurs de la continuité nationale, « disrupters of national continuity. »⁶³¹ Stephen Clingman témoigne ainsi de la maîtrise de Caryl Phillips dans son travail de déstructuration formelle : « There are spaces and times within the space and time of the national, in which versions of migrancy and internal exile co-exist but do not fully align, in

⁶²⁹ Caryl Phillips, « Extravagant Strangers », *A New World Order: Essays*, London: Vintage, 2002, 288-297, p. 292.

⁶³⁰ Claude Levi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris: Plon, 1960, p 27.

⁶³¹ Caryl Phillips, *Op. Cit.*, p. 292.

which nation and narration are far from cohesive, horizontally unified, or identical. The sheer complexity of the novel's variations on this formal embodiment are hard to capture without a moment-by-moment sequencing of its account [...]. »⁶³² C'est un travail mimétique des ruptures de vies, d'expériences, et d'espaces.

V - 3 - 1 - « Who is the foreigner? »

« Who is the foreigner? » is a question that leads us to the perception of an implicit and heightened threat with difference. We see it in the defense of the local against the outsider, we see it in the personal discomfort with one's own sense of belonging. « Am I the foreigner in my own home? » is a question that leads us to the perception of an implicit and heightened threat with difference.⁶³³

C'est ainsi que Toni Morrison s'interroge. Dans *A Distant Shore*, le migrant et la Britannique de souche partagent justement le même sentiment de désaffiliation, de déconnection d'avec leur environnement. Le morcellement du récit de leur vie fait écho à leur vie fracturée. Le premier chapitre est consacré à l'arrivée de Dorothy à Stoneleigh, « a new development » (1), également un nouveau départ pour Dorothy, sa rencontre avec Solomon, jusqu'à la mort de ce dernier. Le second chapitre narre l'odyssée de Gabriel d'un pays africain ravagé par la guerre civile jusqu'à son arrivée en Grande-Bretagne, alors que troisième chapitre reste centré sur la vie de Dorothy après son divorce, ses relations sordides avec des hommes mariés, son départ en retraite, pour refermer une boucle narrative se terminant par son arrivée à Stoneleigh pour un nouveau départ. Dans le quatrième chapitre, Solomon décrit sa découverte de Stoneleigh, sa réaction au courrier d'insultes qu'il reçoit, et son intérêt grandissant pour Dorothy. Le cinquième et dernier chapitre trouve Dorothy retranchée dans l'espace protégé d'un institut psychiatrique, son silence étant la seule arme contre son sentiment d'isolation, de désaffiliation, et de défiance généralisée.

Dorothy se découvre peu à peu étrangère à son environnement. « This is not my home » (312) admet-elle alors qu'un migrant comme Bright qui entre en Grande-Bretagne avec Gabriel, en passager clandestin, embrasse son pays d'accueil avec détermination et empressement. Le sentiment d'appartenance est montré comme un sentiment fragile qui est

⁶³² Stephen Clingman, « 'England has changed' : Questions of a National Form in *A Distant Shore* », *Moving Worlds*, 7.1 (2007): 46-58, 51.

⁶³³ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger Chez Soi), Conférence d'Introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 novembre 2006.

créé et nourri par l'individu lui-même mais peut-être encouragé ou détruit par son environnement. On voit donc comment le sentiment d'appartenance à une nation n'a rien de monolithique mais s'exprime également selon la conception individuelle de l'identité. Alors que nous suivons Dorothy et Solomon dans leur recherche de rencontres vraies, Caryl Phillips établit une cartographie de la migration que je vais explorer, commençant par une taxonomie des vies de plusieurs migrants du monde entier, pour ensuite explorer le village comme allégorie de la nation, la maison comme un microcosme, et finalement conclure sur l'une des frontières identitaires, le corps humain.

Les explorations historiques de Caryl Phillips rejoignent le présent et dans ce roman nous constatons que l'horreur affleure de nouveau dans la mort de Solomon. Si l'on établit un parallèle entre ce destin de réfugié et celui, bien réel de David Oluwale, qui arrive également en tant que passager clandestin en Grande-Bretagne et trouve la mort aux mains de deux fonctionnaires de police harceleurs en 1969, destin évoqué dans « Northern Lights », l'une des trois parties de *Foreigners* (2007), l'horreur n'est pas endiguée et limitée aux contrées lointaines, ou « distant shores », puisqu'elle frappe au coeur de la famille dans le dernier roman *The Lost Child* (2015) de Caryl Phillips. Dans *A Distant Shore* (2003), le départ forcé ce que Toni Morrison a appelé « a forced or eager flight into strange territory »⁶³⁴, s'effectue au prix du sang. Ce qui est souligné par cette phrase est la perception du nouvel environnement comme étranger par les migrants dans cette colonisation à rebours, les membres des Empires défunts devenant à leur tour explorateurs. Cependant, fuyant l'incapacité de vivre leur vie, les chercheurs d'asile n'émergent pas intacts d'une expérience bouleversante : « deeply felt and painful experience »⁶³⁵ Les réfugiés qui ne peuvent plus envisager de retour, sont attirés par la Grande-Bretagne et la promesse d'un traitement décent, comme l'analyse Caryl Phillips :

What draws the immigrants to England? Language (since Solomon is an English speaking West African). The second thing is the sense of historical fair-play of Britain. The idea that somehow, Britain is a country of decency and good manners, civility, and that one will be able to participate because this notion of kind, of paternal benevolence that Britain gives out towards colonial, or former colonial subjects, I think lives on.⁶³⁶

⁶³⁴ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger Chez Soi), Conférence d'Introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

⁶³⁵ Caryl Phillips, « Border Crossings », *Displacement, Asylum, Migration, The Oxford Amnesty Lectures 2004*, ed. Kate E. Tunstall, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 210-225.

⁶³⁶ Caryl Phillips, « Rabid Reader: Caryl Phillips, A Distant Shore », interview by Karen Grigsby Bates, Feb. 11, 2004, NPR, Washington, Radio.

Le passage illégal de frontières, lorsque le retour n'est plus possible, est une expérience traumatique qui engage le corps et l'esprit.

La vieillesse prématurée de l'oncle de Gabriel signale que la migration, en tant qu'expérience traumatise l'individu en profondeur. Le processus migratoire est une nouvelle expérience sacrificielle à l'échelle de la planète, et ce changement des corps peut être rapproché de celui qui affecte les corps fantômes de l'univers concentrationnaire dans *The Nature of Blood* (1997) : « Young bodies rusted like old taps » (168). Le migrant chinois qui indique à Gabriel comment traverser illégalement la Manche et semble malade, est clairement désigné comme un mort en puissance. Incapable de maintenir sa prise à une chaîne de métal accrochée au flanc d'un navire traversant la Manche, il meurt avalé par la mer, une autre victime de la fuite devant la barbarie, l'oppression ou la misère. D'autres migrants croisés par Gabriel dessinent la carte du monde de ces personnes risquant leur vie de leur plein gré pour participer à la marche du monde.

En Grande-Bretagne, une incursion dans un bar montre comment Gabriel s'engage dans une exploration de l'Ancien Monde, qui apparaît dénué de l'ambition et de l'énergie qu'il désire lui apporter : « This is not the England he thought he was travelling to and these shipwrecked people are not the people he thought he would discover. Under this sad roof, life is stripped of ambition and it is broken. » (176) Cependant, migrer c'est également progresser comme Gabriel le dit à son compagnon d'infortune, sur le point de mourir dans le centre de détention dans lequel ils sont confinés : « Said, you must continue to allow hope to grow. » (80) Faussement accusé de viol, puis libéré, Gabriel est accueilli par les Anderson, puis devient gardien d'une résidence récemment construite au nord de l'Angleterre.

A son grand désarroi, il est le destinataire de courriers haineux : « This is England. What kind of place did I come to? » (40) La seule réponse que peut donner Dorothy, une exilée de l'intérieur est : « It's where I'm from.» (41) comme si il lui était impossible de commenter plus avant les limites de son lieu d'appartenance. Elle remarque cependant que l'origine ethnique est un facteur aggravant : « I haven't given it much thought, and perhaps this is my failing, but Solomon is the only colored person in the village. In the town, there are plenty of dark faces, but in this village he is alone. » (45) Gabriel a en effet perdu ses repères, et ne peut interpréter les comportements autour de lui : « At home, it was relatively simple to distinguish

a man of different tribe or religion, but among these people I was lost. » (273) Ne pas connaître les codes culturels le désoriente et se révélera être une faiblesse.

Cependant, contrairement à ce que lui a appris son expérience passée, et comme le Maure de *The Nature of Blood* (1997), il ne prend pas appui sur l'appréhension qu'il ressent en ce territoire inconnu pour réagir : « my lack of knowledge of the ways of the English caused me to be fearful. » (273) Il reste donc dans le village, au lieu de le fuir comme les Epstein qui sont partis en raison de l'hostilité rencontrée, la mère de famille, un médecin, étant juive. Baptisant du nom de « communication » (292) le courrier haineux qu'il reçoit, l'insistance sur son absence de peur montre à la fois son courage et son aveuglement aux forces de haine à l'oeuvre dans le village. Le racisme se déchaîne et des déjections canines sont placées dans sa boîte aux lettres.

Le récit de Solomon permet de renverser le point de vue sur la campagne anglaise, et de découvrir la barbarie au coeur de l'Europe. C'est ce que souligne Sandra Courtman : « Twenty-first-century atrocities in Africa and racist acts in rural Yorkshire are part of a 'new world' connected to the imperial history that produced Conrad's textual ambivalence. »⁶³⁷ Pourtant, Solomon, fils de chef, d'un ancien, « a man who decided disputes and punished crimes » (282), considère son nouvel emploi de gardien comme une mission, mission qu'il imagine être celle de surveiller et, peut-être, punir — « but when I travel at night with a torch it is a different matter, for I imagine that I command respect. I am official » (295) — un sens qui échappe à ceux qui l'entourent. Le mot « imagine » souligne les illusions qui faussent le jugement de Solomon. Les services rendus à la communauté n'entraînent ni gratitude ni respect car son statut d'étranger reste une caractéristique proéminente aux yeux des skinheads qui finalement lui tendent une embuscade. Sa fonction de gardien de la communauté est subsumée par son statut de réfugié d'origine africaine qui le désigne comme cible facile, sa couleur de peau permettant le franchissement de toutes les frontières de l'espace personnel : rien n'est alors hors-limites.

Oublier ses origines, penser que l'on est chez soi ailleurs peut se révéler une faille chez le sujet diasporique trop confiant dans le fait que le racisme, un phénomène ancré profondément dans l'inconscient collectif, peut disparaître. Le constat concernant la

⁶³⁷ Sandra Courtman, « Dorothy's Heart Of Darkness - How Europe Meets Africa in A Distant Shore », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent et Daria Tunca, Amsterdam: Rodopi, 2012, 249-263, p. 267.

persistance et la vigueur du racisme est sans conteste. Inconscient de la toxicité potentielle de son environnement, Solomon apparaît comme instrumentalisé, un « black Uncle Tom » (181). Comme tous les missionnaires diasporiques, chez Caryl Phillips, il mène un combat qui n'est pas le sien. Son manque de connaissance de la structure sociale de ce nouveau monde va en effet lui coûter la vie. Phillips revient sur cette idée, nous l'avons vu, dans *The Nature of Blood* (1997), par la voix du « brother » africain-américain : « Brother, you are weak. (...). While you still have time, jump from your bed and fly away home. (...) No good can come from your foreign adventure. » (183) Après le réfugié chinois qui perd la vie en voulant la réinventer, et Said, l'Irakien, qui meurt en centre de détention, Solomon croise la route de Bright, prisonnier politique en Afrique devenu étranger sans papiers en Grande-Bretagne.

Bright poursuit son rêve d'intégration dans une Grande-Bretagne idéalisée : « But I am an Englishman. Only the white man respects us, for we do not respect ourselves. If you cut my heart open you will find it stamped with the word « England ». (...) I speak the language therefore I am going to England to claim my house and my stipend. » (134) Bright effectue une équivalence entre maîtrise de la langue et appartenance nationale. Si il est vrai que la langue a une qualité fédératrice, ce que Benedict Anderson a désigné comme : « [a] capacity for generating imagined communities, building in effect *particular solidarities*. »⁶³⁸, l'espoir que fonde Bright sur cette maîtrise linguistique pour obtenir un passeport britannique est fragile. La maîtrise de la langue en tant que marqueur de l'anglicité est cependant son ultime espoir, sa dernière possibilité d'élire domicile en un lieu qu'il veut reconnaître comme sien.

Un autre personnage d'origine asiatique apparaît dans la vie de Dorothy, un Indien originaire du Punjab qui tient une petite épicerie. Marié à douze ans, il a quitté l'Inde pour échapper aux traditions culturelles indiennes auxquelles il n'adhère plus. Ses rêves d'éducation supérieure et de succès se sont effondrés, et il s'est révélé incapable de faire face au racisme ordinaire en tant que gestionnaire d'un restaurant :

The sight of fat-bellied Englishmen and their slatterns rolling into The Khyber Pass after the pubs had closed, calling him Ranjit or Baboo or Swamp Boy, and using poppadoms as Frisbees, and demanding lager, and vomiting in his sinks, and threatening him with his own knives and their beery breath, and bellowing for mini-cabs and food that they were too drunk to see had already arrived on the table in front of them, was causing Mahmood to turn prematurely grey. (202)

⁶³⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York: Verso, 199, p. 133.

Il décide alors avec sa femme de déménager vers un lieu où les bonnes manières sont toujours observées, pensant que ce code de conduite est un rempart contre les manifestations publiques du racisme ordinaire : « a small English town with decent schools and among people who still had some manners. » (203). Mais ce n'est que pour être accueilli par la condescendance hautaine de ses habitants : « the hospitable gloating of those who lived in this town. » (203). Préjugés, racisme et rejet frontal de l'étranger sont montrés comme étant prévalents et à l'opposé de l'image de bienveillance chérie des réfugiés.

Le nom générique qui leur est attribué, « Asiatiques », souligne une altérité géographiquement floue mais incompressible, à laquelle correspond l'incapacité à considérer la Grande Bretagne comme foyer : « 'When I see my reflection in a mirror I know that I can never go back home.' » (196), mais également à envisager le retour. L'Européanisation est irrémédiable. Au-delà de la barrière raciale, l'histoire de Mike est là pour nous rappeler les guerres anglo-irlandaises et le fait que la colonisation et l'exil ne concernent pas seulement les pays extra-européens. Dans *The European Tribe*⁶³⁹, Caryl Phillips se reconnaît cette audace : « That I had the temerity to consider Europe as tribal » (xi). Se référant à l'ETA militaire, à l'IRA ou au conflit dans l'ex-Yougoslavie, Phillips décrit l'Europe comme un continent encore en butte aux conflits tribaux déclenchés par le nationalisme. De ce fait, on peut considérer Mike comme un soldat de l'Europe tribale ayant déposé les armes : « We could talk about Mike's experiences growing in Ireland and how his father begged him not to fight against the English and how he first came to England on the Holyhead ferry. » (295). Il est aussi la figure du bon Samaritain du Nouveau Testament qui porte secours à Gabriel et fait montre de bienveillance : « Mike saved me from the rain like a Good Samaritan. » (291). Il montre néanmoins ses préjugés à l'encontre des Indiens qu'il rejette en tant que réfugiés économiques : « scroungers » (291). Caryl Phillips évite soigneusement tout manichéisme et souligne la difficulté de l'accueil même chez ceux qui ont l'expérience de la discrimination, ici, les Irlandais, et dans *The Nature of Blood* (1997), les Israéliens.

Mike introduit Solomon chez les Anderson qui lui offrent l'asile dans leur maison ouverte aux démunis. Alors que beaucoup d'indications dans le texte rapprochent les Anderson des anciens abolitionnistes écossais, l'Ecosse est décrite comme faisant partie d'un autre espace que celui du Royaume-Uni : « They were both retiring to Scotland which was the

⁶³⁹ Caryl Phillips, *The European Tribe* [1987], Winchester: Faber and Faber, 1992.

part of the world where Mum had originated. » (296) L'Irlande, l'Angleterre, et l'Ecosse sont placées au même niveau, comme autant de nations, comme si Caryl Phillips établissait une autre carte du Royaume-Uni. L'homogénéité de la nation britannique est remise en question et finalement niée.

Très tôt dans le roman, l'Angleterre est décrite comme un pays en pleine mutation, où il est de plus en plus difficile pour des personnages tels que Dorothy Jones et son père de se reconnaître dans les personnes qui les entourent et de se référer à une communauté imaginaire, la définition d'une nation par Benedict Anderson étant « une communauté politique imaginée »⁶⁴⁰. De fait, la première section du chapitre d'ouverture du roman, un récit à la première personne mené par Dorothy, commence et se termine avec la phrase : « England has changed » (3, 60) Cependant, ces phrases encadrent l'évolution de Dorothy, et non pas la permanence de sa pensée sur les métamorphoses de son pays.

In both the first and the fifth-and-last parts of the novel, Dorothy speaks in the first person, zigzagging back and forth through time and space. First-person narrative, Phillips tells Stephen Clingman, is one of his privileged « confessional modes, » for it suggests « a deep necessity to speak, a deep necessity to communicate, which is born of a hurt, a displacement, a sense of exclusion. »⁶⁴¹

Les trois premières phrases soulignent une anxiété liée à l'identité et l'identification : « ENGLAND HAS CHANGED. These days it's difficult to tell who's from around here and who's not. Who belongs and who's a stranger. It's disturbing. It doesn't feel right. » (3). Dans *A New World Order* (2001), Caryl Phillips est revenu sur ce malaise généré par ce sentiment à la fois d'appartenance et de désaffiliation en tant que citoyen britannique originaire de la diaspora africaine, via les Caraïbes : « I am seven years old in the North of England: too late to be coloured, but too young to be British. I recognize the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of and not of, this place. » (4) Ce roman sur l'identité et l'appartenance place donc les mêmes interrogations chez une Britannique de souche, car les bouleversements du monde touchent à rebours tous les ressortissants britanniques. La nouvelle Angleterre constate à la fois la diminution de la couverture sociale et donc les atteintes au crédo du Welfare State, l'avènement d'une nouvelle distribution des richesses due à l'implantation des nouvelles technologies, et l'implantation commerciale réussie de la communauté indienne :

⁶⁴⁰ Benedict Anderson, *Op. Cit.*, p. 6.

⁶⁴¹ Alessandra Di Maio : « A New World Tribe in Caryl Phillips's *A Distant Shore* », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent et Daria Tunca, Rodopi: Amsterdam, 2012.

« (...) Indians controlling the local economy, and new town houses that cost six figures for those who worked in the technology sector. » (227)

Ce roman commence donc de façon habile par les réflexions d'une Britannique qui se trouve avoir le statut d'une nouvelle venue dans son propre pays, à un moment où l'expression « colored » est encore communément utilisée. Le marqueur de division n'est pas ici l'origine ethnique, mais la classe sociale : « We are the newcomers, the posh so-and-sos, as I heard a vulgar woman in the post office call us. » (5). Le malaise généré par le déplacement trouve une réponse en réaction dans les mécanismes de défense des résidents bien établis de Weston, simple conséquence du changement apporté à leur environnement, bien que Dorothy reconnaisse lucidement que de nouvelles constructions dans un village ne peuvent en aucun cas altérer son passé.

Le refus de déplacer les limites posées, de faire bouger les lignes, ne serait-ce que pour accueillir des compatriotes se traduit par de l'irritation. Un autre mécanisme de défense montré ici au travail consiste à se référer aux mythes fondateurs. L'expression « once upon a time » est un indice de l'historicité de la ville, et de sa permanence à travers le temps, mais également d'un passé mythique. Toute tentative pour remettre en question la pré-éminence de Weston est considérée comme sacrilège. De tels mécanismes au niveau d'une ville visent à rétablir la priorité de l'histoire, et de la tradition sur toute autre considération. La mégapole, de son côté, est cependant montrée comme cultivant l'atomisation des relations afin de résister au changement.

Solomon dit ainsi de Londres que l'isolation est de rigueur : « To Gabriel's eyes, English people look unhappy, and he notices that they walk with their heads down as though determined to avoid one another. [...] not only are these people all strangers to one another, but they seem determined to make sure that this situation will remain unchanged. » (161) Les outsiders sont ceux qui ne parviennent pas à bien ordonner ces priorités, à s'insérer, et se sentent finalement étrangers à eux-mêmes : « In truth, only one half of me was alive and functioning » (289). Bénédicte Ledent souligne que Stoneleigh est une allégorie de l'Angleterre, les barrières entre classes sociales agissant comme autant de frontières : « the topography of Weston demands to be read figuratively, as if Stoneleigh stood for England as a

whole, or even for the world in miniature »⁶⁴² ajoutant que les hauteurs de Stoneleigh sont un signe de grandeur supposée.

Le rejet étant peu générateur d'empathie, Dorothy, qui a du mal à s'intégrer à la communauté de Weston, se montre elle-même aveugle au sort des sans-abris. Elle qualifie de gêne ce qu'elle ressent face à ces personnes qui ne peuvent même pas opposer au monde le rempart de leur domicile, et qui, détachées du monde, font peur : « A homeless man, who pulls a filthy sleeping bag after him, crosses the street and looks as though he is walking towards them. She feels her protector grow tense and then, as the tramp ignores them and walks on his way, he releases an audible sigh. » (22) Dans cette phrase, Caryl Phillips fait exprimer à son personnage les trois termes dans lesquels s'expriment habituellement les sentiments racistes, la gêne, l'irritation, et la peur. De plus, pour Dorothy, les transgressions sont plus marquées lorsqu'elles sont le fait de femmes :

'What you looking at?' says one of them. It's a woman, which somehow makes it worse. She looks and sounds like a gypsy, with her black hair, and her black eyes, and her grimy black hands. Sheila and I have always been scared of gypsies and Mum had told us to run away if any of them ever spoke to us. They are nasty, and they like to take away people's children, everybody knows that much. (65)

Dorothy décrit le rejet de l'autre comme atavique : « *always* been afraid » alors qu'il est montré comme étant un acquis culturel : « *Mum* had told us ».

Le nomadisme des gens du voyage appelle la même réaction de rejet que celle déclenchée par les migrants, et cette réaction est confortée par le fait que ce sentiment se sait partagé de tous : « everybody ». De même, Dorothy, qui ne se vit pas encore en tant qu'autre, se place du côté de l'Angleterre éternelle, que tout comportement déviant vient attaquer : « I tell this to one of them and he just laughs and shows me his yellow teeth. Like an animal, he is crouched in a doorway. They're disgusting, dragging themselves and the country down like this. » (63) Le sans-abri perd son statut d'être humain.

Il porte atteinte à l'image de la nation. On pense ainsi à la Vagrancy Law, née sous l'époque victorienne, qui a été ensuite utilisée comme arme répressive contre les Anglo-Caribéens durant les périodes de revendication pour l'égalité des droits durant les années 1970/1980, et dénommée alors 'Sus law'. La phrase : « Like an animal, he is crouched in a doorway. » (63) fait également penser à la description de David Oluwale dans « Northern

⁶⁴² Bénédicte Ledent : « 'Of and Not Of This Place': Attachment and detachment in Caryl Phillips's *A Distant Shore* », *Kunapipi*, 26.1, 2004, 152-160.

Lights », l'une des parties de *Foreigners* (2007), qui narre la vie d'un sans-abri nigérian pourchassé jusqu'à la mort avec la Vagrancy Law come alibi.

Sheila, la soeur de Dorothy, refuse d'entrer, quant à elle, pour des raisons idéologiques, en tant que secrétaire d'une branche locale du Parti Travailleiste, dans le cycle répressif qui était dénoncé dans ces années de lutte des Anglo-Caribéens, en témoignant contre son agresseur : « I don't know him. I've never seen him before in my life, but what's going to happen to him when you lot get hold of him? Accidentally fall over and bang his head in the cell, will he? Or by some mysterious process will his belt find its way around his neck? I know what happens to young blacks in police cells. You just can't wait, can you? » (251) Caryl Phillips oppose ainsi deux approches de la criminalité, l'une répressive, et montrée comme opérant sur des bases racistes, et l'autre préventive, qui s'appuie sur un travail social et éducatif : « 'But you know how to teach them to respect the law, don't you?' » (252) Dorothy est dépeinte comme susceptible d'évolution, car les trois mois qui séparent les deux déclarations : « England has changed » sont le théâtre d'une ouverture à l'autre, mesurée mais certaine. Le fait que les deux expressions n'ont pas la même portée est souligné par la typographie.

La première phrase est en majuscules, telle une citation incantatoire, une formule politique, alors que la seconde est prononcée après deux références à Solomon comme un ami : « and I thought of my friend lying face down in the water like a dead fish. » (59) et « Maybe I should visit the small stone church and say some kind of prayer for my friend? » (60) Contrairement à la première déclaration, le changement n'est plus prononcé par une nationaliste en puissance se lamentant de l'altération de son pays, mais par une personne ouverte au monde : « For the first time I want to leave England. To see Spain or Italy. England has changed. » (60) Solomon a provoqué un changement dans la vision du monde par Dorothy qui a entre-temps regagné la confiance de sa soeur : il est plus vaste et ouvert à l'exploration.

Que Dorothy soit confrontée directement au rejet, et à ses manifestations criminelles, la rend, ainsi que le lecteur, bien plus consciente des difficultés éprouvées par ceux qui voient l'anxiété du déracinement alourdie par les préjugés raciaux, sociaux ou genrés. Pourtant, le passage des frontières n'est pas limité aux étrangers puisque la définition homogène de la

nation semble être mise en question par les nationaux eux-mêmes. Le père de Dorothy considère pour sa part que les frontières du Royaume-Uni s'arrêtent à l'Angleterre :

He believed that the Welsh were full of sentimental stupidity, that the Scots were helplessly mean and mopish and they should keep to their own side of Hadrian's Wall, and that the Irish were violent, Catholic drunks. For him, being English was more important than being British, and being English meant no coloureds. He would no more listen to me than would the teachers at school, who also hated coloureds. (42)

Si la britannicité se réfère au Royaume Uni et à l'Empire Britannique, Mr Jones montre qu'il en refuse l'idée.

Les préjugés dont il fait preuve concernant des régions du Royaume-Uni qui font partie de l'Union depuis 1218 pour le Pays de Galles, 1706 pour l'Ecosse, et 1801 pour l'Irlande, tendent à souligner le fait que des réactions réflexes tribales sont toujours d'actualité au sein même d'un pays qui est une puissance majeure européenne. La mention du mur d'Hadrien, relève de l'ironie dramatique, puisque l'Angleterre ne vit le jour que bien après l'invasion par l'Empire Romain qui représenta bien une forme d'immigration. Pour le père de Dorothy, « la communauté imaginée », pour utiliser l'expression de Benedict Anderson, est blanche, Anglaise et appartient à la classe ouvrière. On voit ici la préoccupation didactique de Caryl Phillips qui est décidé à représenter les racines du racisme en Grande Bretagne, et donne à réfléchir sur la facilité de l'inclusion des membres de la diaspora africaine, et d'autres migrants, en montrant la difficile inclusion des Irlandais, Gallois, Ecosais, et Anglo-Caribéens, toujours suspectés d'extranéité.

V - 3 - 2 - « The Body, the ultimate frontier of identity »

Si Caryl Phillips nous présente une taxonomie de migrants en Grande-Bretagne, une « collation », ou « relevé », comme le remarque Rebecca Walkowitz⁶⁴³, qui nous mène de nouveau au bord de l'horreur, l'auteur nous présente également des tranches de vie de femmes, une autre partie de la population submergée. Alors que Toni Morrison considère le corps comme étant la dernière frontière de l'identité : « (...) we may suddenly realize that the most obvious and fundamental location of home *is* the human body, the final frontier of

⁶⁴³ Rebecca Walkowitz, « The Location of Literature: The Transnational Book and The Migrant Writer », in *Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization*, ed. Rebecca Walkowitz, Madison : University of Wisconsin Press, 2007, 527-545, p. 539.

identity. »⁶⁴⁴, Dorothy agit de façon à ce que le récit dominant reste masculin : « Dorothy says very little about her own life, being concerned to make sure that the dominant narrative is male. » (203) et a renoncé à toute demande de réciprocité affective dans ses relations épisodiques, comme elle l'avait fait dans sa relation maritale : « Curiously enough, she realises that both stories seem unconcerned with the word 'love', but she keeps this thought to herself. » (201)

Dans ce désert affectif dans lequel se débattent les personnages, l'intégrité du corps reste un enjeu véritable pour les personnages féminins. Venant de foyers fracturés ou dysfonctionnels, elles sont en quête de refuge, aliénées par un monde d'homme. Elles demeurent néanmoins les personnages faisant montre de plus d'empathie envers le sort des migrants à qui l'on refuse, comme à elles, l'exercice de leur libre-arbitre, de leur droit de regard. Denise, qui résiste courageusement à la demande de dépôt de plainte contre Gabriel pour un viol qui n'a pas eu lieu déclare d'ailleurs : « Then Barry, he started with his fists when I didn't do what he wanted. They are sick, all of them. Just sick. » (187) On remarque également que Katherine, qui travaille pour un cabinet spécialisé dans les questions de migration et qui aide les réfugiés, est capable d'agir à sa guise et en faveur des sans-abri. On apprend cependant qu'elle se bat pour ce droit au niveau de son couple : « Gabriel, I am sorry I can't do more for you than this, but as you can see I've got things to sort out at home. » (182)

Dorothy, esseulée, pour sa part, accepte d'être instrumentalisée par Mahmood, et se sent alors telle un poisson pris au piège, « a fish trapped » (210), transpercée d'une arme, ou rivée à son lit. Tout comme Yvette dans *In The Falling Snow* (2009), Dorothy regrette son instrumentalisation — « the familiar entanglement of female feelings of guilt and vulnerability » (7) — et tente maladroitement de se venger de ses amants, mais ses tentatives sont comprises comme autant de stratégies de harcèlement. Il semble ne plus y avoir d'espaces non minés pour les femmes qui sont prises au piège de comportements attendus, dans une Angleterre qui devient plus brutale également. (195)

Dorothy est coupable d'un abandon et d'un manque de solidarité familiale envers sa soeur Sheila dont elle ne prend pas le parti lorsque celle-ci lui révèle le comportement

⁶⁴⁴Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger Chez Soi), Conférence d'Introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 Novembre 2006.

prédateur de son père. Elle se pose également les mauvaises questions en regrettant presque d'avoir échappé aux attentions de son père et cette ambivalence est également coupable :

She kept asking me why I wouldn't believe her, and why did I think that she would lie about something like that? [...] The problem, of course, was that I did believe her. [...] Did he love her more than me? I knew that he loved me more than he loved Mum, but why take Sheila down to the allotments with him? [...]

I'd failed her, and we both knew that something had changed between us. In those few moments, sitting on the edge of my single bed, a part of my sister simply disappeared from view. (69)

La visibilité d'une personne est donc bien montrée comme étant dépendante des droits dont elle dispose.

En ne reconnaissant pas que les droits de sa soeur ont été bafoués, Dorothy ne peut plus établir de relation signifiante avec sa soeur, car elle ne la reconnaît que partiellement. Elle cherchera à effacer le remords de cet abandon en assistant sa soeur jusqu'à son décès en une tentative de réécrire l'histoire : « a chance to repair history » (251). L'abandon de sa soeur, puis de Solomon, et le sentiment de culpabilité qui les accompagne, l'isolement qu'elle ressent après la disparition de ses parents, ses séries d'aventures humiliantes, la conduisent à s'enfermer dans le silence après une dépression nerveuse : « My heart remains a desert, but I tried. [...] I will be as purposefully silent as a bird in flight. » (312) L'image de l'oiseau est un autre lien avec Solomon : « Like me, he's a lone bird. » (12) Elle peut également indiquer une similitude de statut à la marge et son désir d'échapper à un environnement qu'elle sent liberticide : « In this town too much individuality will not be rewarded. » (219)

L'erreur de Dorothy est donc de choisir pour lieu de réinvention de soi, un nouveau programme : « a new development » : « Somehow, the phrase 'a new development' sounded comforting. » (266), un « cul-de-sac ». C'est un lieu où viennent s'échouer ceux qui veulent oublier comme Dorothy (266) et Solomon (92). Bien qu'elle se défende de prendre des vessies pour des lanternes lorsqu'elle souligne que des lanternes de poste essaient de donner un cachet d'authenticité à cette nouvelle résidence (1), Dorothy se fait prendre au piège du snobisme souligné ironiquement par la répétition du mot cul-de-sac : « I picked up my glass and smiled. I thought to myself, I'm glad that I live in a cul-de-sac. There's something safe about a cul-de-sac. You can see everything when you live near the far end of a cul-de-sac. »(8)

Le cul-de-sac, qui est en effet reconnu pour renforcer la sécurité des ses habitants, car les déplacements y sont d'office restreints, et qu'on peut tout y voir (8) devient une loupe

magnifiante qui la désigne et surexpose son refus des normes : « However, we shouldn't be standing in the cul-de-sac, in the full view of others, talking like this. » Il symbolise de la même façon l'entrave au déplacement, et en tant qu'appendice, un lieu où vient fermenter la négativité de ce nouveau programme dortoir qui va produire un assassinat, et une victime collatérale, en raison de sa fragilité psychologique.

Dorothy est en effet porteuse d'autres barrières. Sa psyché est fracturée, à l'image du lieu qu'elle a choisit d'habiter (4). Une victime « secondaire »⁶⁴⁵, d'après la formulation de Roger Luckhurst, de l'inceste commis sur sa soeur, elle se lamente de son incapacité à venir alors à son secours : « But my cowardice had lost me my real sister. » (69) Son sens de l'estime de soi est encore diminué par la désertion de son mari, ou son rôle de maîtresse d'un petit épicier indien (223). Elle se reproche également d'être attirée par Solomon en raison des interdits raciaux hérités de ses parents concernant les Noirs.

Après la période difficile suivant le décès de sa soeur d'un cancer, sa mise à la retraite anticipée après une accusation de harcèlement, et la fin de sa relation avec Mahmood, le coup final est porté par l'assassinat de Solomon qui provoque la révélation du tabou racial intériorisé. On peut cependant noter que ce tabou ne semble pas s'appliquer à tous les étrangers puisque Dorothy a su braver les regards malveillants lors de sa relations avec Mahmood, — « while others come in and out and cast her baleful glances » (210) — ce qui la place ipso-facto hors la communauté.

En effet, dans une crise psychotique, elle entend sa mère décédée lui confirmer l'impossibilité d'une relation amoureuse avec un Noir (64, 63). Dorothy ne trouve un sanctuaire, et un abri, que dans ses propres frontières psychiques. Toni Morrison qui a souligné le rôle de retraite ultime qu'est le corps, a également souligné son rôle de réceptacle de la mémoire :

Truth is otherwise, it risks all to be born, to be unstoppably, irresistibly, alive. Unseduced by the merest night blindness, it remains awake, insistent on renewal, remedy and the grace of memory's balm. Foreign is the designation of the curious, the not us, the rupture between self and society, Home is where the memory of the self dwells, whether those memories pawn or shrivel, determines who we are, and determines what we may become.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London and New York: Routledge, 2008, p. 1.

⁶⁴⁶ Toni Morrison, *The Foreigner's Home*, (Etranger Chez Soi), Conférence d'Introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 novembre 2006.

Dans un geste de défiance, Dorothy décide de s'isoler, elle et ses souvenirs, du reste du monde, confortée dans l'assurance que l'essentiel n'est pas de participer (57, 62). Elle s'exclut de la communauté en dénonçant les coupables, mais également par sa façon de porter le deuil de Salomon.

Les troubles de la personnalité dont souffre Dorothy sont la conséquence directe des drames qu'elle a vécus, et des atteintes qu'elle a subies en conséquence. Dorothy vient ainsi rejoindre le groupe des personnages de femmes en souffrance dont le cri est silencieux, comme celui du personnage du tableau de Munch. Chez Caryl Phillips en effet, le silence est la défense ultime des femmes lorsque les répercussions des traumatismes qu'elles ont subis ne leur laissent d'autre ressource que de se retirer du champ de la communication : Leila dans *The Final Passage* (1985), Irène dans *Higher Ground* (1989), Emily dans *Cambridge* (1991), Eva dans *The Nature of Blood* (1997), Shirley dans *In The Falling Snow* (2009), et Monica dans *The Lost Child* (2015) décident de marquer le constat de leur marginalité irrémédiable par le silence ou le retrait du monde. Elles ont toutes été confrontées à la dureté de rapports humains, à l'horreur de l'indifférence criminelle.

Lors de l'enterrement de Mike, l'ami irlandais de Solomon, une description des adieux d'avec les Anderson qui l'ont accueilli comme un fils — « I was much caressed by this family » (269) — rappelle *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano* (1789) : « I was so much caressed by this family. »⁶⁴⁷ Caryl Phillips opère ainsi un télescopage temporel entre un esclave arrivant en Angleterre, et pris en bonne estime par une famille au dix-huitième siècle, et les Anderson qui ont su accueillir un réfugié sans papiers ni moyens de subsistance.

La narration à la première personne pastiche alors la diction du dix-huitième siècle, avec un effet de défamiliarisation, qui épouse le point de vue d'un étranger découvrant l'Angleterre. (270) De même que Solomon est perdu dans un Londres labyrinthique à sa sortie de prison — « However, Gabriel could take no pleasure in these incredible sights for there was, as yet, no order to his life. He was lost. » (166) — il semble perdu dans le temps, utilisant un langage dépassé, et découvrant un autre monde (271). Criminel, il est également

⁶⁴⁷ Olaudah Equiano, « The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African, Written By Himself [1789] ». Disponible sur <http://www.gutenberg.org/files/15399/15399-h/15399-h.htm>. Consulté le 25 février 2016.

une âme perdue, comme le suggèrent les cauchemars répétés et prémonitoires où ses parents l'avertissent d'un destin funeste en l'appellant l'ange déchu : « their 'lost' Gabriel. » (277)

Comme le suggère Roger Luckhurst : « Trauma is a piercing or breach of border that puts inside and outside into a strange communication. »⁶⁴⁸ Loin d'être selon Helena Machado Saèz un lieu d'ancrage que Solomon ne parvient pas à rallier — « [a] settled female body »⁶⁴⁹ —, Dorothy est une femme profondément insécurisée qui décide finalement d'offrir au monde la performance d'un masque — « day face ». (305, 312) Dorothy refuse toute nouvelle coopération avec l'extérieur, jugeant toute communication un leurre. Elle fait cependant de son mieux pour survivre, gardant espoir, éloignant les pensées morbides (305) et remarquant avec acuité également que les désordres psychologiques sont genrés :

Or answering the question, where are all the men? There are a couple of men who shuffle around with their trousers half-hanging off, and a younger man who dresses nicely, apart from some stains on his blue polo-neck jumper. They look like food stains. I suppose men drink their problems away in the pub. Or hit people. Maybe Dr Williams knows why there are so few men in this place.(305)

Caryl Phillips continue ainsi de dresser la carte des fractures psychologiques engendrées par l'exclusion sociale, dont l'origine ethnique n'est que l'un des items, les femmes étant l'objet d'une discrimination sexuelle de fait, génératrice de traumatismes.

Dans ce roman les limites fixées par la nation, le genre, l'appartenance sociale ou religieuse sont remises en question. Elles trouvent leur expression la plus aigüe en la personne de Solomon pour qui la lutte pour la survie et pour la liberté se révèle une lutte à mort dans un territoire hostile où il ne parvient pas à identifier l'ennemi. La solidarité inter-diasporique semblant inexistante :

I had tried to talk to the few West Indian people I saw standing on the streets outside Sonja's Caribbean Takeaway with their dreadlocks and their cans of beer, but they were not friendly and they would often look the other way or shout at me and behave like drunken people. And I had long ago learned that there was little point in attempting conversation with the Indians or Pakistanis, for they were worse than some of the English people. (289)

Mike, l'Irlandais, considère en effet que les migrants d'origine indienne sont des réfugiés économiques qui n'ont donc pas droit à l'asile et altèrent la nature même du pays :

⁶⁴⁸ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London et New York: Routledge, 2008, p. 3.

⁶⁴⁹ Helena Machado Saèz, « Postcoloniality, Atlantic Orders, and the Migrant Male in the Writings of Caryl Phillips », *Small Axe*, 9.1 (2005): 17-39.

I'm not prejudiced, but we'll soon be living in a foreign country unless somebody puts an end to all this immigration. They come from the countryside and most of them have never seen a flush toilet or a light switch. It's too much for them. And for us. There ought to be some training or they should go back. It's these kinds of people that cause others to have bad attitudes and to do things like they've done to Mum's wall. (26)

Mike justifie ainsi l'insulte peinte sur les murs de la maison des Anderson et la xénophobie active. Cette explication va engendrer la passivité de Solomon qui reçoit les lettres d'insultes revendiquées, et le courrier avec lames de rasoir et déjections canines dans sa boîte aux lettres, sans réagir.

Il nous est ainsi indiqué que la xénophobie, si elle doit être analysée, ne peut être ainsi légitimée, car les conséquences directes en sont une atteinte aux droits de la personne. La méconnaissance de la société britannique empêche également Solomon de réagir lorsqu'il est l'objet d'une scène d'intimidation de la part d'un groupe de skinheads d'extrême droite qu'il n'identifie pas comme tels : « They are strangely almost hairless, with egg-shaped heads and blue tattoos on their bare arms. They all wear polished boots, which suggests a uniform of some kind, but the rest of their clothes are ill-matched. » (280) Seul le lecteur peut reconnaître le potentiel de dangerosité du groupe et faire le lien avec le décès annoncé.

Caryl Phillips établit ainsi une palette de l'isolement, du déracinement, de la désaffiliation. Il insiste cependant sur les mots « manners » et « decorum », qui semblent renvoyer aux romans de Jane Austen.

Dad always used to say that in the end it didn't matter what somebody had in terms of money or qualifications. What mattered was manners, and how you respected other people. I mean, after all, without manners we're no better than animals. In fact, I saw a television programme once about gorillas. It seems to me that some animals have got far better manners than us, and that's a fact. (309)

Bien que la référence aux bonnes manières et au respect de l'autre soit ternie par la mention du père incestueux, qui en relativise donc le poids, le message laisse reposer la responsabilité du rapport à l'autre en chaque individu. Et c'est également dans un sentiment diffus d'espoir que les personnages trouvent l'énergie de poursuivre leur route : « 'Said, you must continue to allow hope to grow.' » (78) Après le décès de sa soeur, Dorothy obtient une réponse qu'elle ne reprend pas.

En effet, la musique intérieure qu'elle entend, inspirée par sa soeur, lui permettrait de retrouver des voix, un chœur :

If only she had her piano to hand, for the patterns of music that she had been trying to stitch together in her mind for so long, they all made sense now. But not just music, for there was also a choral accompaniment of voices. Sitting at her sister's table she could feel this powerful surge of music coursing through her body. For a moment she panicked and wondered if she should transcribe the patterns, but she immediately calmed down. She would not forget. The music had been a long time coming, and its disparate pieces were now secured by grief. They would never again become unstitched. (266)

Or, Dorothy ne suit pas cette inspiration, et n'est donc pas aidée par ce chœur qui, comme les voix mêlées souvent évoquées, soutient les âmes désemparées dans les autres romans de Caryl Phillips : « a choral accompaniment of voices » (266), mentionné dans *Crossing the River* : « And soon after, the chorus of a common memory began to haunt me. » (1), et dans « Heartland » de *Higher Ground* (1989) :

I realize that this is the same choral chant that I would listen to when I was the man next to Price, the same hitherto baffling rebellious music that now makes a common sense for we are all saying the same thing; we are all promising to one day return, irrespective of what might happen to us in whatever land or lands we eventually travel to; we are promising ourselves that we will return to our people and reclaim the lives that are being snatched away from us. And the promise comes from deep inside of our souls, it comes from a region where it is impossible to pretend, it comes from the heart. » (50).

Dorothy décide de s'isoler dans le silence, ce qui lui interdit l'accès au monde extérieur. Elle ne voit plus, au sens littéral, de voie — « viaduct » — lui permettant d'accéder aux autres, d'accéder au monde. Il reste cependant un espoir celui de la musique, car elle réussit malgré son abandon antérieur à réparer les liens brisés avec sa soeur : « Sheila never asked anything. Sheila trusted her. » (263)

C'est le sentiment informel de communauté créé par l'expérience de l'exil, ou de la désaffiliation, nommée « rejection » par Rudy, « loneliness » par Eva, ou « abandonment » par Dorothy, qui préside à l'apparition et aux rencontres des personnages de ces romans de Caryl Phillips. Et ce qui fait la base de leur résilience est sans doute un sentiment d'espoir diffus signalé par la musique : « I'm lucky because the patterns of music that Sheila helped me to discover remain firmly stitched together, as I knew they would. » (310) Dans *The Nature of Blood* (1997) la prière chantée par Servadio et sa famille réunie est un chant de libération : « Eventually everybody had a chance first to read from the books and then chant, « This year, slaves; next year in the land of Israel, free. », and the storytelling and chanting continued as the Jewish spirit moved each of them in turn. » (56)

La spiritualité, et les chants qui lui donnent matérialité, rassemblent donc les communautés meurtries, et l'une de ces expressions porte bien le nom de « spirituals ». Cet appel à la confraternité sans référence spécifiquement religieuse : « I don't really mean faith with a religious gloss on it. »⁶⁵⁰, et la recherche d'un amour rédempteur sont signalés par l'auteur comme éminemment fragiles: « Then again, so much of my writing is an attempt to examine this area and look at the societal damage (rooted in race, class or gender) that can undermine both the family unit and any attempts to discover redemptive love. »⁶⁵¹ La sublimation de la souffrance peut être opérée par ce partage communautaire dans une progression vers un apaisement des traumatismes. L'exploration difficile des gouffres de l'âme humaine à laquelle nous convie Caryl Phillips dans chacun de ses écrits est donc une condition nécessaire à la perception véritable des valeurs humanistes dont la protection relève de la responsabilité éthique de chacun d'entre nous.

Dans le titre de ce dernier volume d'essais en date, la rupture opérée par les attentats du 11 Septembre 2001 indique l'inquiétude de l'auteur quant aux conséquences extrêmes de l'exclusion et de la désaffiliation — « a sense of disaffection with Europe »⁶⁵² — puisque Caryl Phillips note que les attentats terroristes qui seront perpétrés en 2005 à Londres sont l'oeuvre de citoyens britanniques dont le sentiment d'extranéité par rapport à la nation britannique est total. L'un des quatre terroristes, Germaine Lindsay, avait quitté la Jamaïque âgé d'un an.

Si l'on devait cerner les racines de l'écriture chez Caryl Phillips, on les trouverait donc dans un sentiment de différence ontologique naissant d'une appréhension du soi essentiellement scopique, vécue comme anxiogène, sentiment explicité par des références à des séquences vécues, scènes fondatrices de ces sentiments d'extranéité et d'angoisse d'appartenance déclenchés par des pratiques discriminantes — « this manner of thought » — soulignées dans *The Shelter* (1984) : « I have much to fear any man's presence but it is not the chains that I dread, it is the manner of thought that flashes between a man's clapping his eyes on me and the opening of his mouth » (23). Le refrain lancinant : « I am of and not of » repris dans *A New World Order* (2001), (1,2,3,4,5) souligne le balancement perpétuel et anxiogène, source de la pulsion créatrice.

⁶⁵⁰ Graham Swift, « Caryl Phillips interviewed by Graham Swift », *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 18.

⁶⁵¹ Caryl Phillips. Correspondance personnelle avec l'auteur, février 2016.

⁶⁵² *Idem*, p. 8.

C'est cette angoisse existentielle qui va générer l'oeuvre de manière constructiviste, à la façon d'un savoir qui se forme dans un mouvement spiralé, avec semblance d'un retour au même, mais avec une différence. Nous avons ainsi souligné que *The European Tribe* (1987) effectue le lien entre l'enfance et l'adolescence à Leeds, la découverte des auteurs africain-américains et l'acquisition volontaire d'une culture caribéenne durant les années d'étude à Oxford. Ce sont les moments fondateurs de la triade culturelle que l'écrivain n'a de cesse d'explorer afin d'éclairer les pans tus de l'histoire diasporique. Il déclare ainsi à propos des Caraïbes : « I've made it my business to find out about the Caribbean ». ⁶⁵³ Les ouvrages s'appuient sur un travail de remédiation historique avec inclusion de témoignages et ouvrages contemporains au sujet exploré, dans une recherche volontariste de connaissances de façon à élaborer un savoir-outil permettant de mieux appréhender, lire et expliciter le réel.

Nous avons également noté une approche didactique de l'écriture visant à développer le savoir du lecteur. Du désir de mettre à jour les situations révélatrices de situations anxiogènes créées par les déviances familiales ou sociétales et d'en donner les sources historiques en les tissant à même le texte, vont naître des oeuvres aux structures de plus en plus complexes qui vont acter dans leur forme, comme dans leur thématique, l'expérience de la dissociation à la fois de l'intime — de nombreux personnages sont ainsi psychotiques en raison d'atteintes profondes à leur image de soi — et de l'environnement sociétal, car nous sont données à voir des scènes d'exclusion dans leur forme la plus banale, le racisme ordinaire, jusqu'à leurs conséquences les plus paroxystiques, l'esclavage et le génocide.

C'est ce que reconnaît Caryl Phillips : « Part of the nature of homelessness or displacement or feeling out of tune with any society isn't just physical, it's psychological as well. Therefore, an interest in issues to do with psychological health is part and parcel of what I do. » ⁶⁵⁴ La « double conscience » devient un outil conceptuel utilisé pour appréhender le monde, le territoire — « être et ne pas être de » — , mais également pour suivre de nombreux personnages dont nous sommes amenés à épouser les errances, les débats intérieurs et les affres. C'est ce que remarque Ulla Rahbek en insistant sur la vision confuse, ou obscurcie du monde que cette appartenance torturée génère :

⁶⁵³ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 54.

⁶⁵⁴ Caryl Phillips, « Spotlight: Caril Phillips », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12, p. 9.

Alvin's story is thus one of confusion rather than fusion of the bi-cultural aspects of his upbringing. Although Salman Rushdie suggests that migrants possess a « double perspective » because they « are at one and the same time insiders and outsiders » in Britain, and Homi Bhabha claims that Salman Rushdie in *The Satanic Verses* reminds us that « the truest eye may now belong to the migrant's double vision » Phillips tells another migrant tale. His portrayal of Alvin introduces us to a migrant who feels he has inherited the worst, not the best of both worlds; whose vision is not a double vision but a clouded one. »⁶⁵⁵

Il nous est également donné de comprendre que le silence sur l'histoire d'un peuple, d'une communauté, est tout aussi anxiogène que le silence sur l'histoire familiale, et que la prédation qui s'exerce au niveau de la cellule familiale dysfonctionnelle — allusion à l'inceste dans de nombreux romans tels que *The Nature of Blood* (1997) *A Distant Shore* (2003), *The Lost Child* (2015) — est montrée s'exerçant au niveau sociétal par les phénomènes de violence institutionnelle tolérés que sont l'esclavage et sa conséquence, le racisme, l'exploitation des migrants sans papiers ou encore la violence contre les femmes.

Il s'agit bien là pour Caryl Phillips d'exercer son droit de regard sur l'histoire telle qu'elle le touche, telle qu'elle est tue, telle qu'elle doit être révélée, mise à disposition et éclairée sans distinction de sexe, race, ou religion, et cela de façon littérale et littéraire. Ce regard éclaire les tréfonds de l'âme et atteint des abysses d'angoisse et de tourments, particulièrement lisibles dans *Crossing the River* (1993), *The Nature of Blood* (1997), ou le dernier roman en date *The Lost Child* (2015). L'intention de l'écriture est donc à la fois didactique et thérapeutique pour l'inconscient collectif diasporique, dans le sens où elle révèle ce qui a été voilé. Elle est également profondément éthique, car elle se veut morale :

I believe passionately in the moral capacity of fiction to wrench out of our ideological burrows and force us to engage in a world that is clumsily transforming itself [...]. Europe needs writers to explicate this transition, for literature *is* plurality in action; [...] and it implores us to act with a compassion born of familiarity towards our fellow human beings, be they Christian, Jew, Muslim, black, brown or white. This truly is my hope for Europe, and I know that the writer has a crucial part to play in this. I believe this? And this only. »⁶⁵⁶

Cette exigence de compassion et de moralité se révèle particulièrement dans les trois récits non fictionnels qui forment *Foreigners : Three English Lives* (2007).

⁶⁵⁵ Ulla Rahbek, « 'I am 200 years old now, and getting older': Blackness in Caryl Phillips's Plays from *Strange Fruit* to *The Shelter*' in *Dialoguing on Genres*, eds. Ulf Lie and Anne Holden Rønning, Oslo: Novus Press, 2001, pp. 113-125.

⁶⁵⁶ Caryl Phillips, *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11*, New York: The New Press, 2011, p. 16.

Ils contribuent à cette volonté d'expression de ce droit de regard que Caryl Phillips à exercé tout au long de son oeuvre, et qu'il applique ici à l'exploration de la vie de Joseph Barber, le majordome de Samuel Johnson, sous la forme d'une reconstitution historique située au dix-huitième siècle, puis, à l'évocation de la vie de Randolph Turpin, au vingtième siècle, premier champion du monde britannique de boxe, et de David Oluwale, sans-abri d'origine nigériane. Joseph Barber, un être sans direction, meurt dans la misère, floué de l'héritage de son maître, Randolph Turpin tombe victime d'une « mort européenne », le suicide — « He relied upon the Venetian system, and ultimately died a European death — suicide. »⁶⁵⁷ — après avoir été adulé au niveau national, et finalement, David Oluwale, est retrouvé noyé, après avoir été brutalisé et harcelé par des policiers condamnés par la suite pour ces faits.

Le concept fédérateur semble être ici l'accent porté sur le Noir diasporique — « they are black, male, and nominally British »⁶⁵⁸ — et les éléments systémiques qui conduisent à la persistance de sa relégation en marge de la société. Le second point commun de ces trois biographies est l'éclairage historique jeté sur une région, le Yorkshire, où Caryl Phillips a grandi : Francis Barber, acheté à huit ans sur une plantation jamaïcaine y est conduit pour apprendre à lire et à écrire à Barton, Randolph Turpin grandit à York, et c'est à Leeds que David Oluwale trouve la mort après des années d'errance. Ces trois vies sont des vies empêchées, ce que relève Caryl Phillips concernant particulièrement Randolph Turpin :

Boxers are notoriously vulnerable to being ripped off, to being abused and to being given bad advice but what made Turpin's story particularly interesting to me is this conflation of race and class in that he was... it seemed... whichever way he seemed to turn, he seemed to have a noose around his ankle. He was prevented in quite unsubtle ways, because it wasn't until the late 1940's that Black boxers in this country were even allowed to fight for the British title.⁶⁵⁹

L'environnement, le Yorkshire, dans son essence même, semble s'opposer au Pays de Galles, comme le regrette la fille de Randolph Turpin dans son témoignage :

My dad was the only black man around that part of Wales, and maybe the only one some people had ever seen, but in Wales everybody accepted him for what he was. They were friendly and generous, and he didn't get any abuse. They didn't care that he was famous, and they didn't want anything from him. For the first time in his life he was free, and he was also among nature.

⁶⁵⁷ Caryl Phillips, *The European Tribe*, London: Faber and Faber, 1987, p. 51.

⁶⁵⁸ Bénédicte Ledent, « Only Connect : An Interview with Caryl Phillips on Foreigners », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 184.

⁶⁵⁹ Caryl Phillips, « Spotlight: Caryl Phillips », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12, p. 17.

He liked to work on the hay in the fields and do farm work on my granddad's farm, but when he was in Leamington if he had a fiver in his pocket they'd want £4.50 of it. (162)

La toxicité des lieux, la prédation, et la trahison sont des thèmes récurrents soulignant la présence d'une discrimination systémique qui fait tomber ces personnages fragilisés.

Cependant la quête de la dignité et le désir d'exister relie ces trois vies diasporiques empêchées : Joseph Barber, un être velléitaire, a tenté de vivre en dehors de l'attention bienveillante de Samuel Johnson, mais le titre de la partie du triptyque qui lui est consacré « Doctor Johnson's watch », indique par le jeu de mot sur « watch » — montre et observation — qu'il était contraint par le regard du bon docteur. La dignité de Joseph Barber réside dans le fait qu'il a néanmoins cherché à se réaliser tout en ne se dérochant pas aux injonctions de son maître, quand bien même celles-ci étaient liberticides. Cette liberté dont il a cependant pu jouir après la disparition de son maître se traduit par un échec aux yeux du monde — « Look liberty in the face. What see you? (58) — mais ce combat été mené dans un environnement — « hostile apathy » (61) — qui ne pouvait que lui être contraire :

I lack dignity. Even coming to Lichfield was a fulfillment of my master's wishes.' (...) 'Well, look upon me, sir. Look liberty in the face. What see you?' Suddenly, with this question, his eyes temporarily brightened, but then without waiting for my answer they fell shut again, like a falling curtain, and this time it was clear that they would not reopen again this day.

C'est ainsi que le simple soulignement du regard : « [H]is eyes temporarily brightened », est délibérément montré comme une victoire pour cet esclave qui s'est essayé à la liberté.

Le parcours de Randolph Turpin est également sous-tendu par les conséquences du regard d'après-guerre sur l'enfant métis qu'il était, regard dont la lourdeur est aussi soulignée dans la quatrième partie de *Crossing the River* : « Somewhere in England ». Et c'est le thème de la trahison — « He felt betrayed. » (164) — qui fait écho au sentiment ressenti par ses contemporains d'origine caribéenne, le ressentiment quant à l'accueil hostile réservé à des détenteurs de passeports britanniques venus aider à la reconstruction du pays après la guerre, attitude que Caryl Phillips a dénoncée sous le terme de « national betrayal » (voir chapitre 2).

Le témoignage de l'une des filles de Randolph Turpin insiste sur le sentiment de dignité qui informe la vie de son père : « 'You see, Dad lost a lot, but he always had dignity and he was good to people.' » (163) De façon étonnante, la fille du boxeur indique que le prix payé par son père est celui de l'espace laissé au regard de l'autre : « 'But he never hated anyone. In

that sense he was just like Mum. He just let people make up their own minds.’ » (164) Cette affirmation est reprise dans la profession de foi de Caryl Phillips dans « Color Me English » :

[Literature] embraces and celebrates a place of no truths, it relishes ambiguity, and it deeply respects the place where everybody has the right to be understood, both the thirteen-year-old boy whose books are thrown out of a bus, and the boys who are throwing the books, and it judges neither party in the hope that by some often painfully slow process of imaginative osmosis one might finally recognize what passed before one’s eyes today, (...). » (16)

L’on voit bien ici le passage de la séquence symptôme d’un dysfonctionnement systémique, telle qu’elle est visualisée, à sa re-création littéraire, pour une familiarisation du lecteur avec celui qui semble autre, étranger, en utilisant le processus ainsi décrit : « painfully slow process of imaginative osmosis », un processus d’empathie cognitive induit par les images mentales convoquées par l’écriture.

L’oeuvre demande ainsi un investissement particulier au lecteur : « To ask the reader to read thematically and build bridges and dig tunnels between sections of a book that don’t otherwise look as though they are, on first glance, connected, is to perhaps ask of the reader that they do a little extra work. »⁶⁶⁰, comme il l’admet devant Bénédicte Ledent. Dans le cas de David Oluwale, le défi consiste à faire apparaître au lecteur un vagabond qui est par définition celui que l’on ne voit pas, qui n’a pas le droit aux regards, et à qui l’on dénie le droit de regard. Caryl Phillips poursuit : « I try to be very precise with adjectives and imagery. I want the reader to be able to « see » clearly. »⁶⁶¹ La technique utilisée dans ce qui est, il le précise une biographie créative — « creative biography »⁶⁶² — est précisément celle qui consiste à donner à ce Nigérian arrivé en Grande Bretagne en passager clandestin, une présence palpable en en faisant l’objet du regard croisé de plus d’une dizaine d’intervenants, infirmiers, policiers, ou membres d’associations, témoignages auxquels s’ajoutent des touches didactiques sur l’histoire de Leeds avec citations d’historiens ou d’observateurs contemporains.

Tout cela renforce l’insertion de David Oluwale dans l’histoire et la géographie de Leeds, et de la nation. L’écrivain retrouve les témoignages qui font de cet exilé banni de la ville un homme digne : « He was a man of great personal dignity. » (208). Il s’agit de mettre

⁶⁶⁰ Bénédicte Ledent, « Only Connect : An Interview with Caryl Phillips on Foreigners », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 189.

⁶⁶¹ *Idem*, p. 190.

⁶⁶² *Idem*, 188.

ainsi à jour la « mémoire empêchée », un terme emprunté à Paul Ricoeur : « C'est le lieu de rappeler les expériences traumatiques évoquées (...) au titre de la mémoire empêchée. La levée des obstacles à la remémoration qui font de la mémoire un travail peut être aidée par l'intervention d'un tiers, le psychanalyste entre autres. »⁶⁶³ Caryl Phillips endosse donc le rôle de libérateur de la mémoire diasporique, jusqu'à s'inscrire lui-même dans le récit en positionnant David Oluwale en narrataire : « Everybody can rest peacefully. You have achieved a summit, David. Climbed to the top of a hill, and from here you can look down. You are still in Leeds. Forever in Leeds. » (260) L'auteur se place, en tant qu'habitant de Leeds durant son enfance, également dans le groupe des témoins.

Il dresse ainsi à David Oluwale une stèle littéraire, et son eulogie l'installe dans la cité, dominant du regard la ville dans laquelle il est mort d'avoir voulu s'inscrire. Que Caryl Phillips continue à s'investir au sein de l'association « David Oluwale Memorial » comme le montre sa participation le 26 février 2016 à la conférence : « Oluwale Now : Human Rights in an Age of Crisis »⁶⁶⁴. Elle souligne que son écriture est bien une écriture-action qui s'inscrit dans une dynamique d'intervention sur le réel. On notera la diffraction que le droit de regard impose à l'observateur : le rôle de témoin implique de quitter la place de confort de celui qui ne voit rien, ou ne veut rien voir, pour aussitôt basculer dans la dissociation qu'implique l'abandon de la position de complicité avec la visualité.

Ainsi, la jeune fille qui sert de double narratif à l'écrivain se dédouble-t-elle, dès qu'elle prend conscience du drame qui s'est joué à partir d'une discrimination consensuelle, systémique : « His death made us brave. It made us more militant, and it gave us an increased sense of wanting to tease the police. We no longer felt the same about them. (...) But we couldn't take this rebelliousness back into our homes. It really was like being two people. » (170) La partie « Northern Light » de *Foreigners: Three English Lives* peut donc être comprise comme éclairant l'oeuvre de cet écrivain dont le travail consiste à entraîner le lecteur dans une entreprise de découverte et de décodage du réel. Il s'agit de révéler les histoires tues, qui informent pourtant tout un pan de la réalité maintenue dans l'ombre, car écrite par les sans-voix : « Your history you kept locked up inside of you. Shut tight, out of

⁶⁶³ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Seuil, 2000, p. 158.

⁶⁶⁴ Oluwale Now : « 5:30-6:30pm. Caryl Phillips, Oluwale Then and Now. Chaired by Max Farrar of the David Oluwale Memorial Association, Caryl Phillips will here speak about his work on David Oluwale's life, *Foreigners* (2007). » Disponible sur <http://awarnes.wix.com/oluwalenow#!february-26-evening/f5paw>. Consulté le 15 avril 2016.

sight. » (172) Une autre clé de l'approche de Caryl Phillips est sans doute donnée par ce film que, cinéphile, il affectionne, *La Dentellière*, de Claude Goretta⁶⁶⁵ :

Il sera passé à côté d'elle, juste à côté d'elle, sans la voir parce qu'elle était de ces âmes qui ne font aucun signe, mais qu'il faut patiemment interroger, sur lesquelles il faut savoir poser le regard. Un peintre en aurait fait autrefois le sujet d'un tableau de genre. Elle aurait été lingère, porteuse d'eau ou dentellière.⁶⁶⁶

Cette jeune femme qui choisit, comme tant de protagonistes des romans de Caryl Phillips, de se protéger du monde dans un institut psychiatrique, représente ces êtres qui n'ont pas été vus et qui s'effacent, sans bruit, de la mémoire collective.

Il s'agit, pour l'auteur, de tisser des pans disparus de l'histoire collective de façon à y redonner place et visibilité à ceux dont la vie est le témoignage d'une volonté d'appartenance, d'inscription et de partage dans les lieux qu'ils ont choisi de faire leur.

⁶⁶⁵ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence : « Altered States » à Liège, Belgique.

⁶⁶⁶ *La Dentellière*. Réal. Claude Goretta. Actions Film, 1977. Long métrage.

Conclusion

Ce travail est une approche de la technique de création et des motivations de l'écriture de Caryl Phillips. La pulsion d'écrire naît d'expériences aiguës d'angoisse et de dissociement d'avec la communauté nationale vécues dès l'enfance, et mises en lumière dans *The European Tribe* (2015) : scène d'exclusion à l'école, scène en relation avec la possibilité du génocide qui le pousse à écrire sa première nouvelle, et séquence liée à la solidarité avec les autres exclus, relatée dans « Color Me English », l'essai qui donne son titre à *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11* (2011)⁶⁶⁷. A lui seul, ce titre témoigne de la triple localisation du point de vue chez Caryl Phillips : la valence caribéenne est lisible dans « Color Me » qui peut s'interpréter en créole par : « ma couleur », l'indication de l'appartenance à la nation états-unienne est soulignée par la graphie américaine du mot « Color », et le mot « English » revendique l'appartenance au coeur de la société britannique.

Ce titre est également un rappel de ses « plural selves »⁶⁶⁸, cette pluralité du moi diasporique. C'est une injonction à faire fi de la couleur de peau, et à reconnaître l'inclusion au coeur de la nation. En effet, l'auteur rappelle que ce n'est qu'après l'enfance qu'il se rendra compte que l'origine sociale et le genre sont des facteurs qui jouent tout autant que l'origine ethnique dans le défaut d'intégration. Il s'y ajoute la réticence des pays hôtes qui se doivent de laisser un temps d'adaptation nécessaire à ces nouveaux venus en les accueillant, si leur intégrité psychique est à respecter : « [...] concessions are made to the new nation while they decide, as time moves on, which of their cultural traditions to hold on to and which they can discard without brutalizing who they are. »⁶⁶⁹

Dans le titre de ce dernier volume d'essais en date, la rupture opérée par les attentats du 11 Septembre 2001 indique l'inquiétude de l'auteur quant aux conséquences extrêmes de l'exclusion et de la désaffiliation — « a sense of disaffection with Europe »⁶⁷⁰ — puisque Caryl Phillips note que les attentats terroristes qui seront perpétrés en 2005 à Londres sont l'oeuvre de citoyens britanniques dont le sentiment d'extranéité par rapport à la nation

⁶⁶⁷ Caryl Phillips, *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11*, New York: The New Press, 2011.

⁶⁶⁸ *Idem*, p. 11.

⁶⁶⁹ *Idem*, p. 12.

⁶⁷⁰ *Idem*, p. 8.

britannique est total. L'un des quatre terroristes, Germaine Lindsay, avait quitté la Jamaïque âgé d'un an.

Si l'on devait cerner les racines de l'écriture chez Caryl Phillips, on les trouverait donc dans un sentiment de différence ontologique naissant d'une appréhension du soi essentiellement scopique, vécue comme anxiogène, sentiment explicité par des références à des séquences vécues, scènes fondatrices de ces sentiments d'extranéité et d'angoisse d'appartenance déclenchés par des pratiques discriminantes — « this manner of thought » — soulignées dans *The Shelter* (1984) : « I have much to fear any man's presence but it is not the chains that I dread, it is the manner of thought that flashes between a man's clapping his eyes on me and the opening of his mouth » (23). Le refrain lancinant : « I am of and not of » repris dans *A New World Order* (2001), (1, 3, 4, 5) souligne le balancement perpétuel et anxiogène, source de la pulsion créatrice.

C'est cette angoisse existentielle qui va générer l'oeuvre de manière constructiviste, à la façon d'un savoir qui se forme dans un mouvement spiralé, avec semblance d'un retour au même, mais avec une différence. Nous avons ainsi souligné que *The European Tribe* (1987) effectue le lien entre l'enfance et l'adolescence à Leeds, la découverte des auteurs africain-américains et l'acquisition volontaire d'une culture caribéenne durant les années d'étude à Oxford. Ce sont les moments fondateurs de la triade culturelle que l'écrivain n'a de cesse d'explorer afin d'éclairer les pans tus de l'histoire diasporique. Il déclare ainsi à propos des Caraïbes : « I've made it my business to find out about the Caribbean ». ⁶⁷¹ Les ouvrages s'appuient sur un travail de remédiation historique avec inclusion de témoignages et ouvrages contemporains au sujet exploré, dans une recherche volontariste de connaissances de façon à élaborer un savoir-outil permettant de mieux appréhender, lire et expliciter le réel.

Nous avons également noté une approche didactique de l'écriture visant à développer le savoir du lecteur. Du désir de mettre à jour les situations révélatrices de situations anxiogènes créées par les déviances familiales ou sociétales et d'en donner les sources historiques en les tissant à même le texte, vont naître des oeuvres aux structures de plus en plus complexes qui vont acter dans leur forme, comme dans leur thématique, l'expérience de la dissociation à la fois de l'intime — de nombreux personnages sont ainsi psychotiques en raison d'atteintes

⁶⁷¹ Kay Saunders, « Interview by Kay Saunders » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 54.

profondes à leur image de soi — et de l'environnement sociétal, car nous sont données à voir des scènes d'exclusion dans leur forme la plus banale, le racisme ordinaire, jusqu'à leurs conséquences les plus paroxystiques, l'esclavage et le génocide.

C'est ce que reconnaît Caryl Phillips : « Part of the nature of homelessness or displacement or feeling out of tune with any society isn't just physical, it's psychological as well. Therefore, an interest in issues to do with psychological health is part and parcel of what I do. »⁶⁷² La « double conscience » devient un outil conceptuel utilisé pour appréhender le monde, le territoire — « être et ne pas être de » — , mais également pour suivre de nombreux personnages dont nous sommes amenés à épouser les errances, les débats intérieurs et les affres. C'est ce que remarque Ulla Rahbek en insistant sur la vision confuse, ou obscurcie du monde que cette appartenance torturée génère :

Alvin's story is thus one of confusion rather than fusion of the bi-cultural aspects of his upbringing. Although Salman Rushdie suggests that migrants possess a « double perspective » because they « are at one and the same time insiders and outsiders » in Britain, and Homi Bhabha claims that Salman Rushdie in *The Satanic Verses* reminds us that « the truest eye may now belong to the migrant's double vision » Phillips tells another migrant tale. His portrayal of Alvin introduces us to a migrant who feels he has inherited the worst, not the best of both worlds; whose vision is not a double vision but a clouded one. »⁶⁷³

Il nous est également donné de comprendre que le silence sur l'histoire d'un peuple, d'une communauté, est tout aussi anxiogène que le silence sur l'histoire familiale, et que la prédation qui s'exerce au niveau de la cellule familiale dysfonctionnelle — allusion à l'inceste dans de nombreux romans tels que *The Nature of Blood* (1997), *A Distant Shore* (2003), *The Lost Child* (2015) — est montrée s'exerçant au niveau sociétal par les phénomènes de violence institutionnelle tolérés que sont l'esclavage et sa conséquence, le racisme, l'exploitation des migrants sans papiers ou encore la violence contre les femmes.

Il s'agit bien là pour Caryl Phillips d'exercer son droit de regard sur l'histoire telle qu'elle le touche, telle qu'elle est tue, telle qu'elle doit être révélée, mise à disposition et éclairée sans distinction de sexe, race, ou religion, et cela de façon littérale et littéraire. Ce regard éclaire les tréfonds de l'âme et atteint des abysses d'angoisse et de tourments,

⁶⁷² Caryl Phillips, « Spotlight: Caryl Phillips », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008. Issue 12, p. 9.

⁶⁷³ Ulla Rahbek, « "I am 200 years old now, and getting older": Blackness in Caryl Phillips's Plays from *Strange Fruit* to *The Shelter* », in *Dialoguing on Genres*, ed. Ulf Lie & Anne Holden Rønning, Oslo: Novus Press, 2001, pp. 113-125.

particulièrement lisibles dans *Crossing the River* (1993), *The Nature of Blood* (1997), ou le dernier roman en date *The Lost Child* (2015). L'intention de l'écriture est donc à la fois didactique et thérapeutique pour l'inconscient collectif diasporique, dans le sens où elle révèle ce qui a été voilé. Elle est également profondément éthique, car elle se veut morale :

I believe passionately in the moral capacity of fiction to wrench out of our ideological burrows and force us to engage in a world that is clumsily transforming itself [...]. Europe needs writers to explicate this transition, for literature *is* plurality in action; [...] and it implores us to act with a compassion born of familiarity towards our fellow human beings, be they Christian, Jew, Muslim, black, brown or white. This truly is my hope for Europe, and I know that the writer has a crucial part to play in this. I believe this? And this only. »⁶⁷⁴

Cette exigence de compassion et de moralité se révèle particulièrement dans les trois récits non fictionnels qui forment *Foreigners : Three English Lives* (2007).

Ils contribuent à cette volonté d'expression de ce droit de regard que Caryl Phillips a exercé tout au long de son oeuvre, et qu'il applique ici à l'exploration de la vie de Joseph Barber, le majordome de Samuel Johnson, sous la forme d'une reconstitution historique située au dix-huitième siècle, puis, à l'évocation de la vie de Randolph Turpin, au vingtième siècle, premier champion du monde britannique de boxe, et de David Oluwale, sans-abri d'origine nigériane. Joseph Barber, un être sans direction, meurt dans la misère, floué de l'héritage de son maître, Randolph Turpin tombe victime d'une « mort européenne », le suicide — « He relied upon the Venetian system, and ultimately died a European death — suicide. »⁶⁷⁵ — après avoir été adulé au niveau national, et finalement, David Oluwale, est retrouvé noyé, après avoir été brutalisé et harcelé par des policiers condamnés par la suite pour ces faits.

Le concept fédérateur semble être ici l'accent porté sur le Noir diasporique — « they are black, male, and nominally British »⁶⁷⁶ — et les éléments systémiques qui conduisent à la persistance de sa relégation en marge de la société. Le second point commun de ces trois biographies est l'éclairage historique jeté sur une région, le Yorkshire, où Caryl Phillips a grandi : Francis Barber, acheté à huit ans sur une plantation jamaïcaine y est conduit pour apprendre à lire et à écrire à Barton, Randolph Turpin grandit à York, et c'est à Leeds que

⁶⁷⁴ Caryl Phillips, *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11*, New York: The New Press, 2011, p. 16.

⁶⁷⁵ Caryl Phillips, *The European Tribe*, London: Faber and Faber, 1987, p. 51.

⁶⁷⁶ Bénédicte Ledent, « Only Connect: An Interview with Caryl Phillips on Foreigners », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 184.

David Oluwale trouve la mort après des années d'errance. Ces trois vies sont des vies empêchées, ce que relève Caryl Phillips concernant particulièrement Randolph Turpin :

Boxers are notoriously vulnerable to being ripped off, to being abused and to being given bad advice but what made Turpin's story particularly interesting to me is this conflation of race and class in that he was... it seemed... whichever way he seemed to turn, he seemed to have a noose around his ankle. He was prevented in quite unobvious ways, because it wasn't until the late 1940's that Black boxers in this country were even allowed to fight for the British title.⁶⁷⁷

L'environnement, le Yorkshire, dans son essence même, semble s'opposer au Pays de Galles, comme le regrette la fille de Randolph Turpin dans son témoignage :

My dad was the only black man around that part of Wales, and maybe the only one some people had ever seen, but in Wales everybody accepted him for what he was. They were friendly and generous, and he didn't get any abuse. They didn't care that he was famous, and they didn't want anything from him. For the first time in his life he was free, and he was also among nature. He liked to work on the hay in the fields and do farm work on my granddad's farm, but when he was in Leamington if he had a fiver in his pocket they'd want £4.50 of it. (162)

La toxicité des lieux, la prédation, et la trahison sont des thèmes récurrents soulignant la présence d'une discrimination systémique qui fait tomber ces personnages fragilisés.

Cependant la quête de la dignité et le désir d'exister relie ces trois vies diasporiques empêchées : Joseph Barber, un être velléitaire, a tenté de vivre en dehors de l'attention bienveillante de Samuel Johnson, mais le titre de la partie du triptyque qui lui est consacré « Doctor Johnson's watch », indique par le jeu de mot sur « watch » — montre et observation — qu'il était contraint par le regard du bon docteur. La dignité de Joseph Barber réside dans le fait qu'il a néanmoins cherché à se réaliser tout en ne se dérochant pas aux injonctions de son maître, quand bien même celles-ci étaient liberticides. Cette liberté dont il a cependant pu jouir après la disparition de son maître se traduit par un échec aux yeux du monde — « Look liberty in the face. What see you? (58) — mais ce combat été mené dans un environnement — « hostile apathy » (61) — qui ne pouvait que lui être contraire :

I lack dignity. Even coming to Lichfield was a fulfillment of my master's wishes.' [...] 'Well, look upon me, sir. Look liberty in the face. What see you?' Suddenly, with this question, his eyes temporarily brightened, but then without waiting for my answer they fell shut again, like a falling curtain, and this time it was clear that they would not reopen again this day.

⁶⁷⁷ Caryl Phillips, « Spotlight: Caryl Phillips », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12, p. 17.

C'est ainsi que le simple soulignement du regard : « [H]is eyes temporarily brightened », est délibérément montré comme une victoire pour cet esclave qui s'est essayé à la liberté.

Le parcours de Randolph Turpin est également sous-tendu par les conséquences du regard d'après-guerre sur l'enfant métis qu'il était, regard dont la lourdeur est aussi soulignée dans la quatrième partie de *Crossing the River* : « Somewhere in England ». Et c'est le thème de la trahison — « He felt betrayed. » (164) — qui fait écho au sentiment ressenti par ses contemporains d'origine caribéenne, le ressentiment quant à l'accueil hostile réservé à des détenteurs de passeports britanniques venus aider à la reconstruction du pays après la guerre, attitude que Caryl Phillips a dénoncée sous le terme de « national betrayal » (voir chapitre 2).

Le témoignage de l'une des filles de Randolph Turpin insiste sur le sentiment de dignité qui informe la vie de son père : « 'You see, Dad lost a lot, but he always had dignity and he was good to people.' » (163) De façon étonnante, la fille du boxeur indique que le prix payé par son père est celui de l'espace laissé au regard de l'autre : « 'But he never hated anyone. In that sense he was just like Mum. He just let people make up their own minds.' » (164) Cette affirmation est reprise dans la profession de foi de Caryl Phillips dans « Color Me English » :

[Literature] embraces and celebrates a place of no truths, it relishes ambiguity, and it deeply respects the place where everybody has the right to be understood, both the thirteen-year-old boy whose books are thrown out of a bus, and the boys who are throwing the books, and it judges neither party in the hope that by some often painfully slow process of imaginative osmosis one might finally recognize what passed before one's eyes today, (...). » (16)

L'on voit bien ici le passage de la séquence symptôme d'un dysfonctionnement systémique, telle qu'elle est visualisée, à sa re-création littéraire, pour une familiarisation du lecteur avec celui qui semble autre, étranger, en utilisant le processus ainsi décrit : « painfully slow process of imaginative osmosis », un processus d'empathie cognitive induit par les images mentales convoquées par l'écriture.

L'oeuvre demande ainsi un investissement particulier au lecteur : « To ask the reader to read thematically and build bridges and dig tunnels between sections of a book that don't otherwise look as though they are, on first glance, connected, is to perhaps ask of the reader that they do a little extra work. »⁶⁷⁸, comme il l'admet devant Bénédicte Ledent. Dans le cas de David Oluwale, le défi consiste à faire apparaître au lecteur un vagabond qui est par

⁶⁷⁸ Bénédicte Ledent, « Only Connect : An Interview with Caryl Phillips on Foreigners », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 189.

définition celui que l'on ne voit pas, qui n'a pas le droit aux regards, et à qui l'on dénie le droit de regard. Caryl Phillips poursuit : « I try to be very precise with adjectives and imagery. I want the reader to be able to « see » clearly. »⁶⁷⁹ La technique utilisée dans ce qui est, il le précise une biographie créative — « creative biography »⁶⁸⁰ — est précisément celle qui consiste à donner à ce Nigérian arrivé en Grande Bretagne en passager clandestin, une présence palpable en en faisant l'objet du regard croisé de plus d'une dizaine d'intervenants, infirmiers, policiers, ou membres d'associations, témoignages auxquels s'ajoutent des touches didactiques sur l'histoire de Leeds avec citations d'historiens ou d'observateurs contemporains.

Tout cela renforce l'insertion de David Oluwale dans l'histoire et la géographie de Leeds, et de la nation. L'écrivain retrouve les témoignages qui font de cet exilé banni de la ville un homme digne : « He was a man of great personal dignity. » (208). Il s'agit de mettre ainsi à jour la « mémoire empêchée », un terme emprunté à Paul Ricoeur : « C'est le lieu de rappeler les expériences traumatiques évoquées (...) au titre de la mémoire empêchée. La levée des obstacles à la remémoration qui font de la mémoire un travail peut être aidée par l'intervention d'un tiers, le psychanalyste entre autres. »⁶⁸¹ Caryl Phillips endosse donc le rôle de libérateur de la mémoire diasporique, jusqu'à s'inscrire lui-même dans le récit en positionnant David Oluwale en narrataire : « Everybody can rest peacefully. You have achieved a summit, David. Climbed to the top of a hill, and from here you can look down. You are still in Leeds. Forever in Leeds. » (260) L'auteur se place, en tant qu'habitant de Leeds durant son enfance, également dans le groupe des témoins.

Il dresse ainsi à David Oluwale une stèle littéraire, et son eulogie l'installe dans la cité, dominant du regard la ville dans laquelle il est mort d'avoir voulu s'inscrire. Que Caryl Phillips continue à s'investir au sein de l'association « David Oluwale Memorial », comme le montre sa participation le 26 février 2016 à la conférence : « Oluwale Now : Human Rights in an Age of Crisis »⁶⁸² témoigne de cette volonté. Elle souligne que son écriture est bien une écriture-action qui s'inscrit dans une dynamique d'intervention sur le réel. On notera la

⁶⁷⁹ *Idem*, p. 190.

⁶⁸⁰ *Idem*, 188.

⁶⁸¹ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Seuil, 2000, p. 158.

⁶⁸² Oluwale Now : « 5:30-6:30pm. Caryl Phillips, Oluwale Then and Now. Chaired by Max Farrar of the David Oluwale Memorial Association, Caryl Phillips will here speak about his work on David Oluwale's life, *Foreigners* (2007). » Disponible sur <http://awarnes.wix.com/oluwalenow#!february-26-evening/f5paw>. Consulté le 15 avril 2016.

diffraction que le droit de regard impose à l'observateur : le rôle de témoin implique de quitter la place de confort de celui qui ne voit rien, ou ne veut rien voir, pour aussitôt basculer dans la dissociation qu'implique l'abandon de la position de complicité avec la visualité.

Ainsi, la jeune fille qui sert de double narratif à l'écrivain se dédouble-t-elle, dès qu'elle prend conscience du drame qui s'est joué à partir d'une discrimination consensuelle, systémique : « His death made us brave. It made us more militant, and it gave us an increased sense of wanting to tease the police. We no longer felt the same about them. (...) But we couldn't take this rebelliousness back into our homes. It really was like being two people. » (170) La partie « Northern Light » de *Foreigners: Three English Lives* peut donc être comprise comme éclairant l'oeuvre de cet écrivain dont le travail consiste à entraîner le lecteur dans une entreprise de découverte et de décodage du réel. Il s'agit de révéler les histoires tues, qui informent pourtant tout un pan de la réalité maintenue dans l'ombre, car écrite par les sans-voix : « Your history you kept locked up inside of you. Shut tight, out of sight. » (172) Une autre clé de l'approche de Caryl Phillips est sans doute donnée par ce film que, cinéophile, il affectionne, *La Dentelière*, de Claude Goretta⁶⁸³ :

Il sera passé à côté d'elle, juste à côté d'elle, sans la voir parce qu'elle était de ces âmes qui ne font aucun signe, mais qu'il faut patiemment interroger, sur lesquelles il faut savoir poser le regard. Un peintre en aurait fait autrefois le sujet d'un tableau de genre. Elle aurait été lingère, porteuse d'eau ou dentelière.⁶⁸⁴

Cette jeune femme qui choisit, comme tant de protagonistes des romans de Caryl Phillips, de se protéger du monde dans un institut psychiatrique, représente ces êtres qui n'ont pas été vus et qui s'effacent, sans bruit, de la mémoire collective.

Il s'agit, pour l'auteur, de tisser des pans disparus de l'histoire collective de façon à y redonner place et visibilité à ceux dont la vie est le témoignage d'une volonté d'appartenance, d'inscription et de partage dans les lieux qu'ils ont choisi de faire leur.

⁶⁸³ Entretien que m'accordé Caryl Phillips, le 24 avril 2015, lors de la conférence : « Altered States » à Liège, Belgique.

⁶⁸⁴ *La Dentelière*. Réal. Claude Goretta. Actions Film, 1977. Long métrage.

Bibliographie

Sources Primaires

Fiction

- Phillips, Caryl, *The Lost Child*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2015.
———, *In the Falling Snow*, London: Harvill Secker, 2009.
———, *Dancing in the Dark*, London: Secker and Warburg, 2005.
———, *A Distant Shore*, [2003], New York: Vintage, 2004.
———, *The Nature of Blood*, [1997], London: Vintage, 2008.
———, *Crossing the River*, [1993], London: Vintage, 2006.
———, *Cambridge*, [1991], New York: Vintage, 1993.
———, *Higher Ground*, [1989], London: Vintage, 2006.
———, *A State of Independence*, London: Faber and Faber, 1986.
———, *The Final Passage*, [1985], London: Vintage, 2004.

Essais

- , *Color Me English, Migration and Belonging Before and After 9/11*, New York: The New Press, 2011.
———, *Foreigners, Three English Lives*, London: Harvill Secker, 2007.
———, *A New World Order*, [2001], London: Vintage, 2002.
———, *The Atlantic Sound*, [2000], New York: Vintage, 2001.
———, *The European Tribe*, London: Faber and Faber, 1987.
———, « Border Crossings », in *Displacement, Asylum, Migration. The 2004 Oxford Amnesty Lectures*, ed. Kate E. Tunstall, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 220.

Théâtre

- , *The Shelter*, Oxford: Amber Lane Press, 1984.
———, *Where There is Darkness*, Oxford: Amber Lane Press, 1982.
———, *Strange Fruit*, Oxford: Amber Lane, 1981.

Scénarios

- , *The Final Passage*. Réal. Peter Hall. Channel 4, July 1996. Deux films de 90 mn.

Articles

- , « Blood at the Root », *The Guardian*, 18 August 2007. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/jazz.urban>. Consulté le 11 mai 2015.
———, « The Price Of The Ticket », *The Guardian*, Saturday 14 July 2007. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2007/jul/14/fiction.jamesbaldwin>. Consulté le 9 août 2014.
———, « Necessary Journeys », *The Guardian*, sam. 11 décembre 2004. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2004/dec/11/society2>. Consulté le 27 juillet 2014.
———, « Confessions of a true believer », *The Guardian*, Saturday, January 2003. Disponible sur <http://featuresreviews.guardianreview15>. Consulté le 10 juillet 2011.
———, « The Disappeared », *The New Republican*, September 23, 2002.
———, « Strangers in a Strange Land », *The Guardian*, Saturday 17 November 2001. Disponible sur <http://www.theguardian.com/uk/2001/nov/17/immigration.books>. Consulté le 23 février 2016.

Interviews et contributions

- Ashby, Aaron and White, Bethany Artress, « Interview with Caryl Phillips », *ARK/angel Review*, 9, 1994, p. 97.
- Bailey, Gail, « Fighting the Silence Born of Injustice » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: Mississippi University Press, 2009, p. 142.
- Bates, Karen Grigsby, « Caryl Phillips, A Distant Shore », dans *Rabid Reader*, Feb. 11, 2011, émission de radio produite par NPR, Washington, animée par Karen Grigsby Bates.

Bell, Rosalind, « Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips », *Callaloo*, 14, 3, 1991, p. 593.

Birbalsingh, Frank, « Interview with Caryl Phillips », *Caribbean Quarterly*, 37:4, December 1991, p. 43.

Lopate, Leonard, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, [2000], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 76.

Phillips, Caryl, « Introduction » in *Heart of Darkness and selections from the Congo Diary*, Joseph Conrad, [1899], New York: Random House, 1999, p. xii.

———, « Revisiting The European Tribe », Key Speech, AfroEuropes IV Conference, 4 octobre 2013, London.

———, « What is Africa to me? ». Disponible sur <http://aihusa.org/2009/05/prof-caryl-phillips-what-is-africa-to-me/>. Consulté le 4 novembre 2013.

———, « Spotlight: Caryl Phillips », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12.

———, Gurnah, Abdulrazak and Jones, Radhika, Conversation, CUNY Graduate Center, New York, April 28 2007.

———, Interview with Myles Dungan, Rattlebag, *RTE Radio One*, 29 August 2005.

Saunders, Kay, « Interview by Kay Saunders » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 54.

Schatteman, Renée T., ed., « Disturbing the Master Narrative » in *Conversations with Caryl Phillips*, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 54.

———, « Caryl Phillips: Reflections on the Past Twenty-Five Years », [2006], in *Conversations with Caryl Phillips*, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p.164.

Sethi, Anna, « Caryl Phillips : I prefer not to raise my head over the parapet », *The Independent*, Friday 22 May 2009. Accessible sur <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/caryl-phillips-i-prefer-not-to-raise-my-head-above-the-parapet-1688887.html>. Consulté le 10 mars 2016.

Sharpe, Jenny, « Of This Time, Of That Place: A Conversation with Caryl Phillips », *Transition* 68 [1995] in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 32.

Swift, Graham, « Caryl Phillips interviewed by Graham Swift » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi Press, 2009, p. 18.

Wilkin, Charles, « Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, [2002], ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 124.

Yelin, Louise, « An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 47.

Ouvrages et articles critiques portant sur l'oeuvre de Caryl Phillips

Abbany, Zulfikar, « Review: A New World Order (Selected Essays) by Caryl Phillips, 'Home Truths from a man of the world' », *The Independent*, London, 1 November 2001. Disponible sur <http://www.zulfikarabbany.com/order-phillips-2.html>. Consulté le 8 mars 2015.

Brown, Jacqueline Nassy, *Dropping Anchor, Setting Sail: Geographies of Race in Black Liverpool*, Princeton: Princeton University Press, 2001.

Calbi, Maurizio, « Vexing Encounters: Uncanny Belonging and the Poetics of Alterity in Caryl Phillips's Cambridge », *Postcolonial Text*, Vol. 1, n° 2, 2005.

Clingman, Stephen, *The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of the Boundary*, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 12.

_____, « 'England has changed' : Questions of a National Form in A Distant Shore », *Moving Worlds*, 7.1, 2007, pp. 46-58, p. 51.

_____, « Other Voices: an Interview With Caryl Phillips » [2002], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 107.

Courtman, Sandra, « Dorothy's Heart Of Darkness - How Europe Meets Africa in A Distant Shore », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca, Amsterdam: Rodopi, 2012, pp. 249-263, p. 267.

Craps, Stef, « Linking Legacies of Loss: Traumatic Histories and Cross-Cultural Empathy in Caryl Phillips's Higher Ground and The Nature of Blood », *Studies in the Novel*, Volume 40, Numbers 1 & 2, Spring & Summer 2008, pp. 191-202, p. 199.

Davison, Carol Margaret, « Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips » in *Conversations with Caryl Phillips*, [1994], ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 20.

Dawson, Ashley, « 'To remember too much is indeed a form of madness' : Caryl Phillips's The Nature Of Blood and the modalities of European racism », *Postcolonial Studies*, 7:1, 83-101, p. 91.

Di Maio, Alessandra, « A New World Tribe in Caryl Phillips's A Distant Shore », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi: Amsterdam, 2012, p. 253.

Freeman, John, « Caryl Phillips on writing, travelling and the image of black men », *New Zealand Herald*, 10 octobre 2005. Disponible sur http://www.nzherald.co.nz/section/6/story.cfm?c_id=6&objectid=10349311. Consulté le 25 février 2015.

Goyal, Yogita, *Romance, Diaspora and Black Atlantic Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 223.

Grima, Adrian, « They Are Us, Interview with Caryl Phillips », EACLALS Conference, Malta, 2005. Disponible sur <http://eng.babelmed.net/cultura-e-societa/107-malta/203-they-are-us.html>. Consulté le 12 août 2014.

Jaggi, Maya, « Rites of Passage », *The Guardian*, Saturday 3 November. Disponible sur <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Consulté le 27 février 2015.

_____, « The Final Passage: An Interview with Writer Caryl Phillip » in *Black British Culture and Society: A Text Reader*, ed. Kwesi Owusu, London: Routledge, 2000, p. 165.

_____, « Crossing the river: Caryl Phillips talks to Maya Jaggi », *Wasafiri*, 1994, 10:20, p. 26.

Hungerford, Amy, « Cold fiction », *Yale Review*, 2011, 99,1, pp. 168-175.

Innes, C. L., « Wintering : Making a home in Britain », in *Other Britain, Other British : Contemporary Multicultural Fiction*, ed. A. Robert Lee, London: Pluto Press, 1995, pp.21-34.

Korte, Barbara and Claudia Sternberg, *Bidding for the Mainstream, Black and Asian filmmaking since the 1990's*, Amsterdam: Rodopi, 2004, p. 60.

Krasny, Michael, « 'Caryl Phillips', from *KQED's Forum*, October 17, 2005, a production of KQEF Public Radio, San Francisco, California, Michael Krasny, Host. », [2005], in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée T. Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 151.

Ledent, Bénédicte, « Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction? », *Journal of Postcolonial Writing*, 2014, DOI: 10.1080/17449855.2014.982924, pp. 1-11.

- , « Only Connect: An Interview with Caryl Phillips on Foreigners », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 189.
- , « 'Of and Not Of This Place': Attachment and detachment in Caryl Phillips's *A Distant Shore* », *Kunapipi*, 26.1, 2004, p. 152-160.
- , *Caryl Phillips*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 59.
- , « Ambiguous Visions of Home: The Paradoxes of Diasporic Belonging in Caryl Phillips's *The Atlantic Sound* ». Disponible sur http://www.brunel.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0013/111334/Benedicte-Ledent,-Ambiguous-Visions-of-Home-The-Paradoxes-of-Diasporic-Belonging-in-Caryl-Phillips-The-Atlantic-Sound.pdf. Consulté le 16 juillet 2011.
- Lopes Ropero, Lourdes Maria, « Travel Writing and Postcoloniality: Caryl Phillips's *The Atlantic Sound* », *Atlantis*, 25.1, June 2003, pp. 51-52.
- Machado Saëz, Helena, « Postcoloniality, Atlantic Orders, and the Migrant Male in the Writings of Caryl Phillips », *Small Axe*, 9.1, 2005, pp. 17-39.
- MacLeod, John, « Extra dimensions, New routines, Contemporary Black Writing of Britain », *Wasafiri*, 64, Winter 2010, pp. 45-52.
- Najar, Imen, « Caryl Phillips's *Heartland* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, — Revisiting Fear — An Intertextual Approach », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca, Amsterdam, New York: Rodopi, 2012, p. 141.
- Rabalais, Kevin, « Degrees of Damage: an interview with Caryl Phillips » in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 179
- Rahbek, Ulla, « A State of Independence : Character, Country, Conflict », in *Bridges across Chasms, Towards a Transcultural Future in Caribbean Literature*, ed. Bénédicte Ledent, Liège : L3 - Liège Language and Literature, 2004, p. 85.
- , « 'I am 200 years old now, and getting older': Blackness in Caryl Phillips's Plays from *Strange Fruit* to *The Shelter* », in *Dialoguing on Genres*, eds. Ulf Lie, Anne Holden Rønning, Oslo: Novus Press, 2001.
- Sarvan, Charles P., et Hasan, Marhama, « The Fictional Works of Caryl Phillips: An Introduction », *World Literature Today*, 65.1, 1991, pp. 35-40, p. 35.
- Schäffner, Raimund, « Assimilation, Separatism and Multiculturalism » in Mustapha Matura's *Welcome Home Jacko* and Caryl Phillips's *Strange Fruit* », *Wasafiri*, n° 29, Spring 1999, pp. 65-70.
- Smithers, Gregory D., « Challenging a Pan-African Identity: The Autobiographical Writings of Maya Angelou, Barack Obama, and Caryl Phillips », *Journal of American Studies*, Volume 45, Issue 03, August 2011, pp. 483 - 502.
- Tate, Greg, « Land of the Lost », *Village Voice*, 45-42, 18-24 October 2000, p. 81.
- Tournay-Théodotou, Petra, « Strange Encounters - Nationhood and the Stranger in Caryl Phillips's *A Distant Shore* », in *Caryl Phillips, Writing in the Key of Life*, eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi: Amsterdam, 2012.
- Walkowitz, Rebecca, « The Location of Literature: The Transnational Book and The Migrant Writer », *Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization*, ed. Rebecca Walkowitz, Madison: University of Wisconsin Press, 2007, pp. 527-545, p. 539.
- Yearwood, Susan, « Stepping beyond the parameters of Caryl Phillips' world of writing », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12, p. 8.

Zierler, Wendy, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in *The Pawnbroker*, *Higher Ground*, and *The Nature of Blood* », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46–67, p. 59.

Autres références

Achebe, Chinua, *Things Fall Apart* [1958], Penguin Books: London, 2010.

Adesokan, Akin, « Imaginary Citizenships », in *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, ed: Patrick McNaughton, Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Agier, Michel, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris: La Découverte, 2013, 240 p.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York: Verso, p. 133.

Anwar, Muhammad, « Immigration », in *The Oxford Companion to Black British History*, ed. David Dabydeen, John Gilmore, and Cecily Jones, [2007], New York: Oxford University Press, 2008, p. 218.

Bakhtin, Mikhail, « Discourse in the Novel » in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas, 1986, p. 159-172.

Baldwin, James, « Negroes Are Anti-Semitic Because They're Anti-White », *The New York Times on the web*, April 9, 1967. Disponible sur <http://www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-antisem.html>. Consulté le 2 août 2014.

Barkham, Patrice, « About Face », *The Guardian*, 22 September 2006. Disponible sur <http://www.theguardian.com/media/2006/sep/22/raceintheuk.broadcasting>. Consulté le 11 octobre 2015.

Bartkowski, Frances, *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 69.

Bastide, Jackie, « BUMIDOM, des Français venus d'Outremer ». Diffusion du 20 juillet 2014, sur LCP Public Sénat. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=oP3W7pl7yvA>. Consulté le 11 Mai 2015.

Bhabha, Homi, « Day by Day... with Frantz Fanon » in ed. Alan Read, *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle: Bay Press, 1996, p. 191.

———, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p. 4.

———, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse » in *The Location of Culture*, p. 85. Disponible sur <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/>. Consulté le 25 février 2016.

Blixen, Karen, *Out Of Africa*, London: Putnam, 1938.

Bloom, Michael, « Reanimating the Living Dead, Uncovering the Zombie archetype in the work of George Romero », *OffScreen*, Volume 13, Issue 4, April 2009. Disponible sur http://offscreen.com/view/reanimating_the_living_dead. Consulté le 24 février 2016.

Brown, Laura S., « Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma » in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, pp. 100-12, p. 107.

Stef Craps, et Gert Buelens, « Introduction : Post-Colonial Trauma Novels », *Studies in the Novel*, Volume 40, Numbers 1 & 2, Spring & Summer 2008, pp. 100-12, 3.

Brown, Vincent, « Social Death and Political Life, The Study of Slavery », *The American Historical Review*, Vol. 114, N° 5, December 2009, pp. 1231-1249, p. 1238

Césaire, Aimé, « Discours sur le colonialisme », 1955. Disponible sur <http://www.socialgerie.net/spip.php?breve718>. Consulté le 25 février 2015.

Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, p. 109.

Chamoiseau, Patrick, *Un Dimanche au Cachot*, Paris: Gallimard, 2007, p. 39.

Chude-Sokei, Louis, *The Last 'Darky': Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy and the African Diaspora*, Durham and London: Duke University Press, 2005, p. 121.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness and Amy Foster*, Paris: Zulma Classics, 2006.

Copans, Jean, « De l'Afrique noire considérée comme le réflexe pavlovien des sciences sociales françaises et francophones du développement (1920-2010) ». Disponible sur <http://ceped.org/IMG/pdf/COPANS-jean-Motsdudev.pdf>. Consulté le 1er mars 2015.

Courtney, Susan, *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967*, Princeton: Princeton University Press, p.193.

Dance, Daryl Cumber, *New World Adams, Conversations with Contemporary West Indians Writers*, London: Peepal Tree, 1992, p. 261.

Defoe, Daniel, « *The true-Born Englishman. A Satyr* [1701]. *The Novels and Miscellaneous Works of Daniel De Foe* », Volume 5, London: Henry G. Bohn, 1855 ». Disponible sur <http://www.gutenberg.org/files/30159/30159-h/30159-h.htm>. Consulté le 14 février 2015.

Deleuze, Gilles, *Foucault* [1986], Paris: Editions de Minuit, 2004, p. 41.

Derrida, Jacques et Plissart, Marie-Françoise, *Droit de Regards*, Liège : Les Impressions Nouvelles, 2010.

Derrida, Jacques et Plissart, Marie-Françoise, *Droit de regards*, Paris: Editions de Minuit, 1985, p. xxxvi; trans. David Wills under the title Right of Inspection. New York: Monacelli Press, 1998, p. 473.

Du Bois, William Edward Burghardt, « Strivings of the Negro People », *The Atlantic Monthly*, August 1897. Disponible sur <http://www.theatlantic.com/past/unbound/flashbks/black/dubstriv.htm>. Consulté le 27 juillet 2014.

Duvic, Bruno, « Les Antillais à la recherche de leurs racines », dans *Un Jour en France*, mercredi 23 décembre 2015, émission produite par France Inter, animée par Bruno Duvic. Disponible sur <http://www.franceinter.fr/emission-un-jour-en-france-les-antillais-a-la-recherche-de-leurs-racines>. Consulté le 23 février 2016.

Eckstein, Lars, *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory*, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, p. 90.

Equiano, Olaudah, « *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African, Written By Himself* [1789] ». Disponible sur <http://www.gutenberg.org/files/15399/15399-h/15399-h.htm>. Consulté le 25 février 2016.

Ernest, John, « Remediated History: 12 Years a Slave », *American Literary History*, vol. 26, no. 2, pp. 367–373, p. 372.

Fanon, Frantz, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris: Le Seuil, 1952.

Fentress, Ellen Ann, « Foreign son: Richard Wright's search for truth in Fascist Spain ». Disponible sur <http://www.oxfordamerican.org/articles/2012/aug/27/new-south-journalism-pagan-spain-richard-wright/>. Consulté le 7 août 2014.

Flannigan, Mrs, *Antigua and the Antiguans: A Full Account of the Colony and its inhabitants from the time of the Caribs to the Present Day. Interspersed with Anecdotes and Legends. Also, an Impartial View of Slavery and the Free Labour System, the Statistics of the Island, and Demographical Notices of the Principal Families*. London: Saunders and Otley, 1844.

Foster, Hal, *Discussions in Contemporary Culture: Vision and Visuality*, N° 2, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1988, p. ix.

Freud, Sigmund, « *The Uncanny* », *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII, ed. and trans. James Strachey, London: The Hogarth Press, 1955.

Frost, Smarz Carolyn, *Solomon Northup, Twelve Years a Slave*, eds. Sue Eakin, Joseph Logsdon, Baton Rouge: Louisiana University Press, 2013, p. xiii.

Gates, Henry Louis Jr. and McQueen, Steven, « 12 Years a Slave », *Transition*, n° 114, Gay Nigeria, 2014, pp. 185-196, p. 186.

Gilmore, John, « Kitchener, Lord » in *The Oxford Companion to Black British History*, eds. David Dabydeen, John Gilmore and Cecily Jones [2007], New York: Oxford University Press, 2008, p. 244.

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double-Consciousness*, Harvard: Harvard University Press, 1995, p. 4.

Glissant, Edouard, « La Créolisation du monde est irréversible ». Disponible sur http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html. Consulté le 28 août 2015.

Grant, Eddie, « Living on the Front Line ». Disponible sur <http://www.metrolyrics.com/living-on-the-front-line-lyrics-eddy-grant.html>. Consulté le 25 février 2015.

Gubar, Susan, « Racial Camp in The Producers and Bamboozled », *Film Quarterly*, Vol. 60, n° 2, Winter 2006, pp. 26-37.

Gutkind, Lee, « What is creative nonfiction? ». Disponible sur <https://www.creativenonfiction.org/what-is-creative-nonfiction>. Consulté le 15 août 2014.

Hagelstein, Maud, « Les paradoxes de l'Art performance », *Culture, Université de Liège*, 2012. Disponible sur http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_922017/fr/les-paradoxes-de-l-art-performance?part=3. Consulté le 24 février 2016.

Halkin, Hillel, *Across the Sabbath River: In Search of a Lost Tribe of Israel*, Boston: Houghton Mifflin, 2002.

Hall, Stuart, « Black Diaspora Artists in Britain.: three 'moments' in Post-War History » in *History Workshop Journal*, 2006 61 (1):1-24. Disponible sur <http://www.nagc.bb/SiteAssets/SHALLARTICLE.pdf>. Consulté le 21 septembre 2014.

Hartman, Saidiya, *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, New York: Farrar, Starr and Giroux, 2007, p. 87, citée par Vincent Brown in « Social Death and Political Life, The Study of Slavery », *The American Historical Review*, Vol. 114, N° 5, December 2009, pp. 1231-1249, p. 1238.

Hughes, Langston, « *The Negro Artist and the Racial Mountain. The Collected Works of Langston Hughes* », [1926], University of Missouri Press, 2002. Disponible sur <http://www.poetryfoundation.org/learning/poetics-essay.html?id=237858>. Consulté le 26 octobre 2010.

John, Cindi, « The Legacy of the Brixton Riots ». Disponible sur http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4854556.stm. Consulté le 2 mars 2015.

Johnson, Albert, « Beige, Brown, Black », in *Film Quarterly*, Vol. 13, n° 1, Fall 1959, pp. 38-43, p. 39.

Johnson, Linton Kwesi, « Reality Poem ». Disponible sur http://www.lyricsmania.com/reality_poem_lyrics_linton_kwesi_johnson.html. Consulté le 1er mars 2015.

Kaleeli, Homa, « This seems like a solvable problem: Jude Law on helping Calais's refugees », *The Guardian*, Monday 22 February 2016. Disponible sur <http://www.theguardian.com/world/2016/feb/22/this-seems-like-a-solvable-problem-jude-law-on-helping-calais-refugees>. Consulté le 23 février 2016.

Khan, Ismith and Birbalsingh Frank, « Interview with Ismith Khan », *Caribbean Quarterly*, Vol. 41, No. 1, The Indian Presence: Arrival and After, March 1995, pp. 50-58.

Kitchener, Lord, « London is the Place For Me ». Disponible sur http://www.islandlyrics.com/lyrics-lord_kitchener_lyrics-london_is_the_place_for_me_1960s.htm. Consulté le 11 avril 2015.

Landsberg Alison, *Prosthetic Memory – The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York City: Columbia University Press, 2004, p. 23.

Larnet Jenny, « The Strategy of Form, » in *French Literary Theory Today*, ed. Tzvetan Todorov, tr. R. Cartier, London: Cambridge UP, 1982, p. 59.

Laski, Gregory, « Falling back into History : The Uncanny Trauma of Minstrelsy in Spike Lee's *Bamboozled* », *Callaloo*, Volume 33, number 4, Fall 2010, pp. 1093 - 1115.

Laurentin, Emmanuel, « Esclavage, 2/4 », in *La Fabrique de l'Histoire*, 19 mai 2015, émission produite par France Culture, animée par Emmanuel Laurentin. Podcast disponible sur <http://www.lesmemoiresdesesclavages.com/mooc3.1.html>. Consulté le 18 juin 2015.

Lee, Dan P., « Where It Hurts, Steven McQueen on Why *12 Years a Slave* Isn't Just About Slavery », *vulture.com*. Disponible sur <http://www.vulture.com/2013/12/Steven-mcqueen-talks-12-years-a-slave.html>. Consulté le 25 février 2016.

Levi-Strauss, Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris: Plon, 1960, p 27.

Lounsberry, Barbara, *The Art of Fact: Contemporary Artists of Non-Fiction*, New York: Greenwood, 1990, p. xv.

Luckhurst, Roger, *The Trauma Question*, London, New York: Routledge, 2008, p. 1.

Macedo, Lynne, « Empire Windrush » in *The Oxford Companion to Black British History*, eds. David Dabydeen, John Gilmore and Cecily Jones [2007], New York: Oxford University Press, 2008, p. 155.

Mason Vaughan, Virginia, *Performing Blackness on English Stages 1500-1800*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 3.

Mbembe, Achille, *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press, 2001, p. 8.

Mignolo, Walter, « The Many Faces of Cosmo-Polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism ». Disponible sur <http://waltermignolo.com/wp-content/uploads/2013/03/ManyFacesCosmo.pdf>. Consulté le 25 février 2016.

- Mirzoeff, Nicholas, « The Right to Look », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 473-496, p. 477.
- , « On Visuality », *Journal of Visual Culture*, 2006, Vol 5(1), p. 53-79.
- , « Ghostwriting, Working Out Visual Culture », *Journal of Visual Culture*, 2002, Vol 1(2), pp. 239-254, p. 239.
- , « In and out of slavery », *UNESCO Courier*, Jul/Aug 2001, Vol. 54, Issue 7/8, p. 26.
- Morrison, Toni, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », *Michigan Quarterly Review*, 2007, Vol. 28, No 1, 1-34, p. 32.
- , *The Foreigner's Home*, (Etranger Chez Soi), Conférence d'Introduction, Paris, Musée du Louvre, 6 novembre 2006.
- , *Song of Solomon*, [1977], London: Vintage, 2005.
- Mulcaire, Thomas, « Deadpan: The Film Installions of Steven McQueen », *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Number 8, Spring/Summer 1998, pp.10-13, p. 2.
- Nassy, Brown Jacqueline, *Dropping Anchor, Setting Sail: Geographies of Race in Black Liverpool*, Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Northup, Solomon, *12 Years a Slave, Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New-York, Kidnapped in Washington City in 1841, and Rescued in 1853, from a Cotton Plantation near the Red River in Louisiana*, ed. Sue Eakin and Joseph Logsdon, Baton-Rouge: Louisiana University Press, 2013, p. 23.
- Pionné, Nancy et Atger, Frédéric, « Attachement et Psychopathologie ». Disponible sur http://www.scivac.it/sisca/pdf/2005/attach_psycho220305.pdf. Consulté le 8 mars 2015.
- Pryce, Ken, *Endless Pressure*, Harmondsworth: Penguin, 1979, p.8.
- Radish, Christina, « Paul Giamatti Talks *TWELVE YEARS A SLAVE*, Working with Director Steve McQueen, His Role As a Wealthy Slave Trader and How Difficult It Was to Play », Collider. Disponible sur <http://collider.com/paul-giamatti-twelve-years-a-slave-interview/>. Consulté le 25 février 2016.
- Rampersad, Arnold, *The Life of Langston Hughes: Volume I: 1902-1941, I, Too, Sing America*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 122.
- Rancière, Jacques, « *Ten Theses on Politics* », trans. Rachel Bowlby, David Panagia, and Rancière, muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v005/5.3ranciere.html#_edn12, texte publié dans sa version originale sous le titre : « *Dix thèses sur la politique* », Aux Bords du Politique, [1998], Paris: Gallimard, 2004, p. 217.
- Ranguin, Josiane, « Foreign Home: The Final Passage by Caryl Phillips » in eds. Guignery, Vanessa (ed. and introd.), Gallix, François (ed.), *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Publibook, 2008, pp. 227-242, p. 230.
- Reid, Palmer, « A Peculiar Fate: American Press Coverage of the Abraham Lincoln Brigade ». Accessible sur http://www.albavolunteer.org/wp-content/uploads/2013/01/Reid_Palmer_Watt_Essay_2012.pdf. Consulté le 1 août 2014
- Richards, Sandra L., « What is to be remembered: Tourism to Ghana's Slave Castle-Dungeons », *Theatre Journal*, Dec 2005, 57, 4, p. 631.
- Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Seuil, 2000, p. 158.
- Rosenberg, Leah, « It's Enough to Make Any Woman Catch the Next Plane to Barbados », *Third Text*, 2014, Vol. 28, Nos. 4-5, pp. 361-376, p. 364.

- Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*. Disponible sur <http://shakespeare.mit.edu/merchant/merchant.4.1.html>. Consulté le 13 août 2014.
- Shakespeare, William, *Othello*, ed. M. R. Ridley, London, New York: Methuen, 1985, p. 77.
- Stauffer, John, « 12 Years Between Life and Death », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp.317-325, p. 317.
- Sweeney, Kevin, *James Mason: a bio-bibliography*, Westport: Greenwood Press, 1994, p. 86.
- The Windrush Legacy, *Memories Of Post-War Caribbean Immigrants*, London: The Black Cultural Archives, 1998.
- Thompson, Kristin, *Breaking the Glass Armor*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1988, p. 10.
- Tillet, Salamishah, « I got no comfort in this life », *American Literary History*, Volume 26, Number 2, Summer 2014, pp. 354-361, p. 355.
- Walcott, Derek, « Midsummer » [1984]. Disponible sur <http://midsummerwithwalcott.tumblr.com>. Consulté le 30 juillet 2014.
- _____, « The Sea Is History » [1979]. Disponible sur <http://www.poemhunter.com/poem/the-sea-is-history/>. Consulté le 27 août 2014.
- _____, *The Castaway and Other Poems*, London: Jonathan Cape, 1969.
- _____, « Ruins of a Great House » [1962]. Disponible sur <http://www.poetryarchive.org/poem/ruins-great-house>. Consulté le 23 septembre 2015.
- Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens*, Orlando: Harcourt Brace Jovanovitch, 1983, p. 290.
- Waugh, Alec, *Island In The Sun*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1955.
- Weil, Simone, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris: Gallimard, 1949, p. 36.
- Wideman, John Edgar, *Fatheralong*, New York: Random House, 1994.
- Williams, Michael Kenneth, « Michael K. Williams' Emotional Breakdown On *12 Years A Slave*, Spills Over Onto Arsenio's Stage ». Disponible sur <http://on.aol.com/video/michael-k--williams-emotional-breakdown-on-12-years-a-slave-spills-over-onto-arsenios-stage-518094663>. Consulté le 25 février 2016.
- Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire*, New York: New Directions, 22 Dec 1947.
- X, Malcom, « The Pierre Berton Interview », January 19, 1965. Disponible sur http://www.malcolm-x.org/docs/int_pbert.htm. Consulté le 28 février 2015.
- _____, « *The Autobiography of Malcom X* ». Disponible sur http://www.swaraj.org/shikshantar/malcolm_autobio.html. Consulté le 25 février 2016.
- Yearwood, Susan, « Stepping beyond the parameters of Caryl Phillips' world of writing », *Sable, The LitMag for New Writing*, Spring/Summer 2008, Issue 12, p. 8.
- Yelin, Louise, « An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 47.
- Zierler, Wendy, « My Holocaust Is Not Your Holocaust: Facing Black and Jewish Experience in *The Pawnbroker*, *Higher Ground*, and *The Nature of Blood* », *Holocaust and Genocide Studies*, V18 N1, Spring 2004, pp. 46–67, p. 59.

Williams, Bert, « The Comic Side of Trouble », *The American Magazine*, v. 85, January 1918, 34.

Wonder, Stevie, « Misrepresented People ». Disponible sur <http://www.metrolyrics.com/misrepresented-people-lyrics-stevie-wonder.html>. Consulté le 25 février 2016.

Wright, Richard, *Pagan Spain*, Jackson: University Press of Mississippi, 1957, p. 13.

Yeats, W.B., *The Second Coming* (1920). Disponible sur <http://www.yeatsvision.com/secondnotes.html>. Consulté le 21 septembre 2014.

Yelin, Louise, « An Interview with Caryl Phillips », in *Conversations with Caryl Phillips*, ed. Renée Schatteman, Jackson: University of Mississippi, 2009, p. 47.

Zakarin, Jordan, « Spike Lee: 'Django Unchained' is 'Disrespectful', I Will Not See It », *The Hollywood Reporter*, December 24, 2012. Disponible sur <http://www.hollywoodreporter.com/news/spike-lee-django-unchained-is-406313>. Consulté le 12 octobre 2014.

Filmographie

12 Years a Slave. Réal. Steven McQueen. Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B Entertainment, New Regency, Film4 Productions, 2013. Long métrage.

Bamboozled. Réal. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks Productions, 2000. Long métrage.

Casablanca. Réal. Michael Curtiz. Warner Bros, 1942. Long Métrage.

Island in the Sun. Réal. Robert Rossen. Twentieth Century Fox, 1957. Long métrage.

La Dentellière. Réal. Claude Goretta. Actions Film, 1977. Long métrage.

Playing Away. Réal. Horace Ové. Faber and Faber (UK), Faber, Inc. (US), 1987. Long métrage.

Pressure. Réal. Horace Ové. BFI Production, 1976. Long Métrage.

The Final Passage. Réal. Peter Hall. Channel 4, July 1996. Deux films de 90 mn.

The Mystic Masseur. Réal. Ismail Merchant. Paria Publishing Company. Merchant Ivory productions. 2001. Long métrage.

Table des Illustrations

WHERE THERE IS DARKNESS - Acte 1				
	Lieu	Temps	Lieu et temps mémoriel	Action
	Banlieue résidentielle de Londres, chez Albert.	22 h.		Une réception est en cours. Albert, Anglo-Caribéen attend son fils Remi, et rudoie sa femme Ruth.
1	Jardin dans les Caraïbes		6 mois avant la naissance de Remi.	Albert apprend au père de Muriel qu'elle attend un enfant et qu'ils vont se marier. Le père lui fait promettre fidélité et assistance.
	Chez Ruth et Albert.	01:00		Albert a pris congé des invités, et fait le bilan de sa vie en Grande-Bretagne avant son départ.
5	Caraïbes;	;	Remi a trois mois.	Arrivée d'Albert et de Muriel à Londres. Ils sont aidés par Vince.
	Chez Ruth et Albert.	Plus tard.		Ruth demande à Albert d'être moins distant puis s'éloigne. Arrivée de Remi. Albert le frappe lorsque Remi lui apprend qu'il arrête ses études car son amie, noire, attend leur enfant.
11	Londres.		Night club : une femme demande à Albert de l'argent pour son bébé. Albert l'insulte.	
	Chez Ruth et Albert.		Albert veut aller voir les manguiers imaginaires du jardin.	Retour de Ruth sur scène.
7	Londres.		Vince et Albert ont ouvert un bar caribéen clandestin.	
8	Londres.		Lynn entre dans le bar, et termine la nuit avec Albert.	
6	Londres.		Albert annonce à Muriel qu'il a investi l'héritage de sa mère sans son accord.	
10	Londres.		Albert revoit Lynn au bar.	
15	Londres.		Muriel veut retourner dans les Caraïbes.	
9	Banlieue et Londres dans le passé.		Albert flirte avec Lynn et lui assure qu'il n'est pas marié.	Ruth entend Albert se parler à lui-même.
	Chez Ruth et Albert.			Albert reconnaît qu'il a trahi beaucoup de personnes, et qu'il ne retrouve plus le sommeil. Il ne parvient pas à nouer le contact avec son fils.
2	Caraïbes.		Naissance de Remi	
				Albert part à la recherche de son fils.

WHERE THERE IS DARKNESS - Acte 2

11	Londres		Le bar a brûlé suite à un incendie criminel. N'ayant pas souscrit d'assurance pour ce bar sans licence, Albert abandonne Vince, Muriel et Remi à leur sort.	
	Chez Ruth et Albert.	03:30		Ruth rencontre Sonja qui dit tout le mal qu'elle pense d'Albert. Remi les rejoint, et Ruth s'éloigne. Le couple se dispute sur la question du mariage refusé par Albert, et sa violence envers Ruth. Après le départ des trois protagonistes, la scène est plongée dans l'obscurité.
3	Caraïbes		Embarquement pour la Grande-Bretagne. Adieux de Huston.	
	Chez Ruth et Albert.			« Remi peers though the darkness. »
4	Caraïbes		Huston reprend l'injonction lancée à Albert : « you better look after that boy. »	
	Chez Ruth et Albert.			Les deux couples se rejoignent, après une discussion entre Sonja et Remi sur leur relation. Sonja part car Remi ne se décide pas à condamner son père. Ruth quitte la maison.
5			Albert se souvient du discours de Vince sur la médaille militaire qui n'est pas reconnue en Grande-Bretagne.	Remi ne comprend pas à qui s'adresse son père.
13			Albert se souvient des paroles qu'il a prononcées en condamnant Vince à la prison sans prendre ses responsabilités.	
14			Muriel s'adresse à Albert et lui annonce qu'elle retourne aux Caraïbes sans Remi.	
				Remi ne comprend pas Albert lorsqu'il lui demande d'écouter sa mère. Il cherche Ruth mais celle-ci a déjà quitté la maison.
15			Lettre d'adieu lue par Muriel.	
				Remi ne voit pas Muriel que lui montre Albert.
10			Lynn, enceinte, demande de l'argent à Albert qui la rudoie.	
16			Muriel demande à Albert de donner son adresse à Remi.	
17			Lynn demande de nouveau l'aide d'Albert. Albert la menace	
				Albert demande si Remi a l'adresse de sa mère.

18		Lynn crache au visage d'Albert, en lui disant qu'elle l'avait aimé.	
	Caraïbes/ Londres	Albert est sous l'emprise d'hallucinations. Il se pense à la fois aux Caraïbes et en Grande-Bretagne.	Remi est inquiet alors que son père annonce un bain de mer qui s'apparente à un suicide.

Figures 1 et 2 : Organisation du syuzhet dans *Where There is Darkness* (1982).

RÉSUMÉ en français

Dans cette recherche intitulée « Fonction Scopique et Investigation du Réel Anglo-Caribéen dans l'Œuvre de Caryl Phillips », il s'agit de suivre le développement de l'oeuvre de Caryl Phillips qui se déploie à partir du sentiment d'extranéité né d'un sentiment de dissociation ressenti dès l'enfance. Les scènes fondatrices sont celles de la remise en cause par l'autorité visualisante de son appartenance à la nation en tant qu'Anglo-Caribéen, puis adolescent, de la découverte de l'antisémitisme et de la possibilité du génocide au coeur même de l'Europe. Elles sont suivies de l'apprentissage volontariste de la culture caribéenne durant ses années d'études à Oxford, de sa découverte de la littérature afro-américaine aux Etats-Unis, et d'un voyage à travers l'Europe en tant qu'Anglo-Caribéen, expériences qui vont fixer les trois pôles de la triade à partir de laquelle se déploie l'oeuvre de cet écrivain également dramaturge.

La source de la pulsion d'écrire serait donc à trouver dans un sentiment de différence ontologique naissant de l'appréhension du soi essentiellement scopique, vécue comme anxiogène. Le sentiment d'extranéité trouve sa source dans la discrimination et l'angoisse d'appartenance qu'elle déclenche. Elle remet en cause le vécu en toute plénitude de l'être, et les bases de l'inclusion sociale de l'enfant et de l'adolescent. L'oeuvre se déploie de manière constructiviste et spiralee à partir de l'exploration des regards croisés que nous classerons selon cinq thématiques qui rassemblent les principaux fils de cet écheveau, éclairés par cinq films servant de contrepoint au discours de l'auteur. Une intention didactique existe au coeur de l'écriture de Caryl Phillips qui procède de la remédiation historique, et tente de faire voir au lecteur toute la complexité humaine sans volonté de jugement. Alors que l'esthétique fait épouser à la structure de ses écrits le bouleversement des vies diasporiques, et met à l'épreuve les capacités du lecteur à discerner le programme de création de chacun de ses ouvrages, le souci éthique de l'auteur est de redonner le droit de regard, le droit à la compassion, et le droit d'être compris à tous ceux et celles qui se voient nier le droit d'appartenir pleinement au monde qu'ils habitent.

TITRE en Anglais

The Searching Gaze and the Investigation of the Anglo-Caribbean Reality in Caryl Phillips's Writing

The purpose of this work is to follow the development of Caryl Phillips's work from a feeling of unbelonging finding its root in the experience of being dissociated from his peers at an early age through systemic visualizing. Founding scenes show how the author as an Anglo-Caribbean child is denied his Englishness and how he discovers as a teenager the possibility of genocide at the heart of Europe. These experiences will be part of the foundation of his anxiety of belonging. A determined exploration of Caribbean culture, of African-American writing and an investigation of the European gaze on the Anglo-Caribbean person he is, will determine the three strands with which will be woven the increasing spiraling scope of his work. The writing impulse is then born out of an ingrained feeling of dissociation created by the alarming discriminating gaze which forfeits the inclusion of the Anglo-Caribbean child and questions the fulfillment of his human potential in all its plenitude.

We will argue that the work develops along a constructivist and spiraling approach from an exploration of comparative views. Novels, plays and essays will be observed along five thematic lines which will start with a short analysis of five corresponding cinematographic works acting as a counterpoint to the author's stance. There is a didactic intention in the writing which proceeds from historical remediation and aims at making the reader see the whole human complexity, encouraging the willing suspension of blaming. While aesthetic concerns model the structure of his works on the fractured lives he is exploring, and challenge the cognitive capability of the reader to discern the patterns of production of each of his works, the ethical demand evinced by Caryl Phillips's work is to give the scrutiny right, the right to be understood, and the right to compassion back to those who see their right to fully belong to the world they inhabit denied.

DISCIPLINE

Littératures anglo-saxonnes / postcoloniales

MOTS-CLÉS

- | | |
|-------------------|---------------------------|
| 1 APPARTENANCE | 5 ANGLO - CARIBÉANITÉ |
| 2 TRAUMA | 6 VISUALITÉ |
| 3 RACISME | 7 DOUBLE CONSCIENCE |
| 4 DROIT DE REGARD | 8 REMÉDIATION ET HISTOIRE |

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UFR OU DU LABORATOIRE :

LDI, Université Paris 13, 99 avenue Jean-Baptiste Clément, 93 430 - Villetaneuse.

Université Paris 13

Ecole doctorale Erasme

Laboratoire LDI, UFR LLSHS

N° attribué par la bibliothèque

1111111111

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 13

**FONCTION SCOPIQUE ET INVESTIGATION DU
RÉEL ANGLO-CARIBÉEN DANS L'OEUVRE DE
CARYL PHILLIPS**

Tome 2

Par Mme Josiane Ranguin

Thèse de Doctorat de Littératures Anglo-Saxonnes / Postcoloniales

Dirigée par Mme le Professeur Chantal Zabus

Présentée et soutenue publiquement le 8 juin 2016

Devant un jury composé de :

Madame le Professeur Chantal ZABUS, LDI, Université Paris 13-Sorbonne Paris Cité
Madame le Professeur Anny CURTIUS, The University of Iowa, Etats-Unis,
rapporteur

Monsieur le Professeur John GILMORE, The University of Warwick, Coventry,
Grande-Bretagne

Madame le Professeur Bénédicte LEDENT, Université de Liège, Belgique, rapporteur
Madame le Professeur Catherine MAYAUX, LDI, Université Paris 13 et Université
Cergy-Pontoise

Madame le Professeur Claudine RAYNAUD, Université de Montpellier

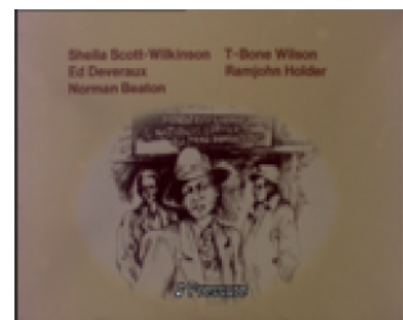
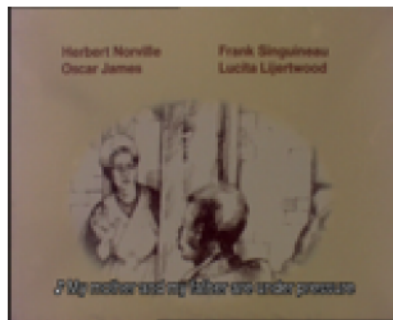
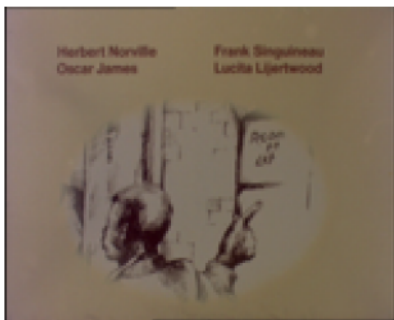
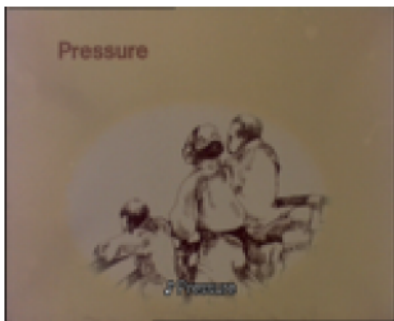
Illustrations

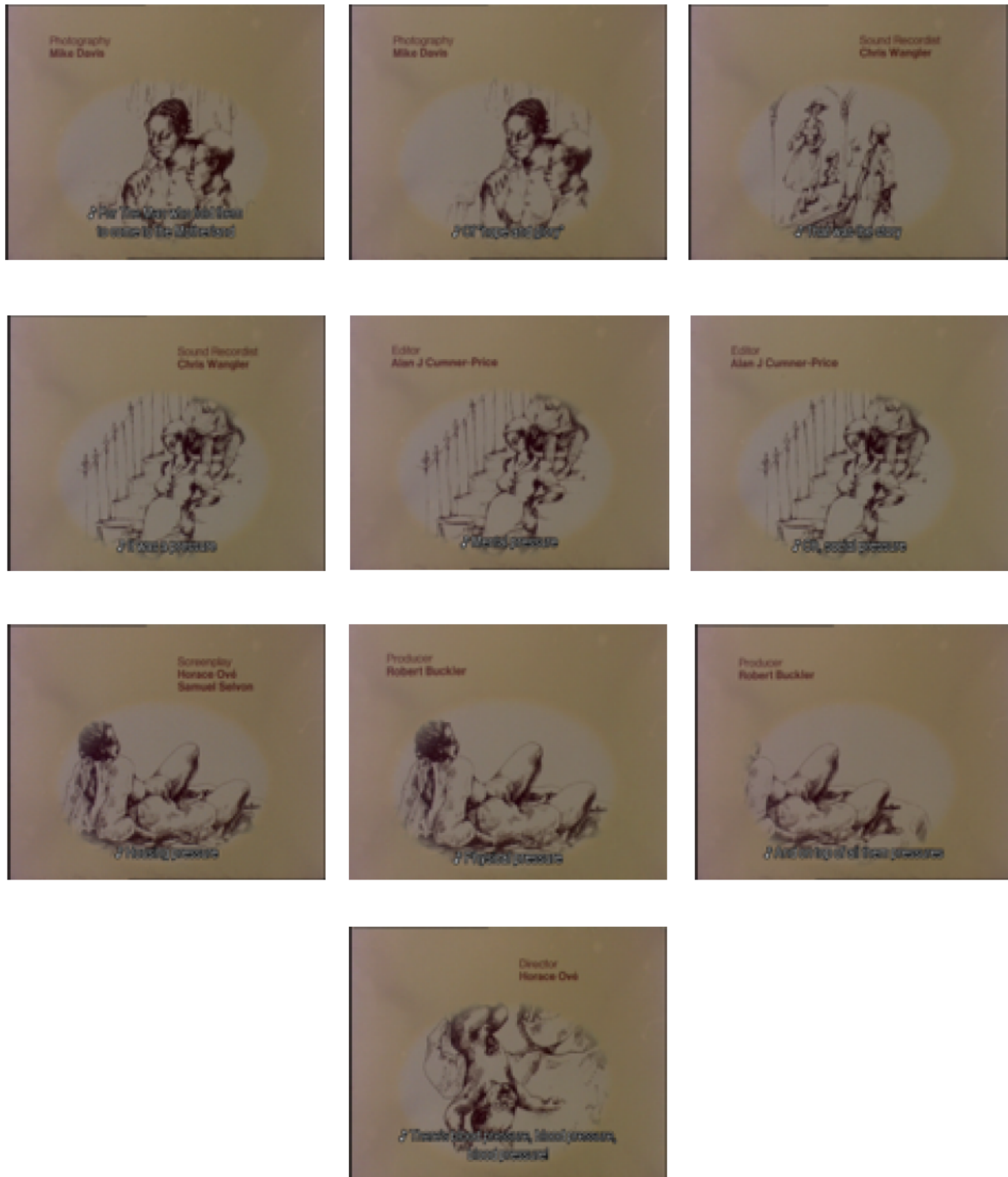


Fig. 1

'Michael X and other members of the Black Power movement at Paddington Station on their way to a political rally in Reading after which he was charged for giving an inflammatory, radical speech. (late 1960's).' Horace Ové a choisi d'accompagner son film de 10 photographies documentant les luttes et la solidarité de la Grande-Bretagne multi- raciale des années 1970. (p. 20)

Source pour les figures de 1 à 32 : *Pressure*. Réal. Horace Ové. BFI Production, 1976. Long Métrage. Les références de pages renvoient à « Fonction Scopique et Investigation du Réel Anglo-Caribéen dans l'oeuvre de Caryl Phillips », Thèse de Doctorat, Josiane Ranguin, Tome 1.





Figures 2 à 23 : Générique de Pressure, de Horace Ové. (0:00 - 1:19).

« Le générique de Pressure, écrit par Horace Ové, résume le parcours d'une famille de la génération Windrush du départ des Caraïbes à l'arrivée en Grande-Bretagne où elle est aussitôt confrontée à des difficultés renforcées par le racisme ambiant concernant le logement, l'emploi, et montre leur répercussion sur la famille et la santé. Ce sont des scènes fondatrices sur lesquelles Caryl Phillips n'aura de cesse de revenir dans ses écrits. » (p. 21)



Figures 24 (1:25) et 25 (8:07)

« Ce « kitchen sink realism » est pris au pied de la lettre par Horace Ové, puisque la première scène révèle en effet la préparation du petit déjeuner par Bopsy, la mère de Tony, dans sa cuisine : repas à l'anglaise pour son fils, le principal protagoniste du film, né en Grande-Bretagne, alors que son frère, plus âgé et né à Trinidad, préfère le déjeuner traditionnel trinitadien. Ce choix est le motif d'une première discussion entre les deux frères, Tony utilisant le mot britannique « avocado » et Colin le mot créole « zaboca » pour désigner l'avocat. » (p. 22)



Figures 26 (9:48) et 27 (9:49)

« Les plans où un vigile demande à Tony, qui se rend à un entretien d'embauche, de ne pas s'aventurer dans l'immeuble montre à quel point sa présence y est incongrue. La caméra reste du côté du mur de verre où Tony sera maintenu après l'entretien. La transparence affichée cache une barrière raciale infranchissable. » (p. 25)



Figure 28 (32:46)

« Tony ne peut s'insérer dans la société et son circuit de consommation. Il voit ainsi son agentivité réduite à néant, menant une vie empêchée, étant même dans l'incapacité d'offrir des « fish and chips » à son amie et de montrer ainsi les signes d'une convivialité des plus simples. » (p. 25)



Fig. 29 (21:39) et 30 (1:02:40)

Fig. 31 (34:28)



« Horace Ové souligne la solidarité lorsque Tony est ancien classe dans la retrouve Sandra,

réagit avec vigueur lorsqu'il est refoulé à l'entrée de la pension où elle réside par la propriétaire, clairement raciste. Horace Ové montre ainsi les difficultés de la seconde génération d'Anglo-Caribéens, et la façon dont leur autonomie et leur statut de citoyen britannique à part entière est constamment remis en question. » (p. 26)

tient toutefois à l'existence d'une interracial invitée par ses camarades de discothèque où il et que celle-ci

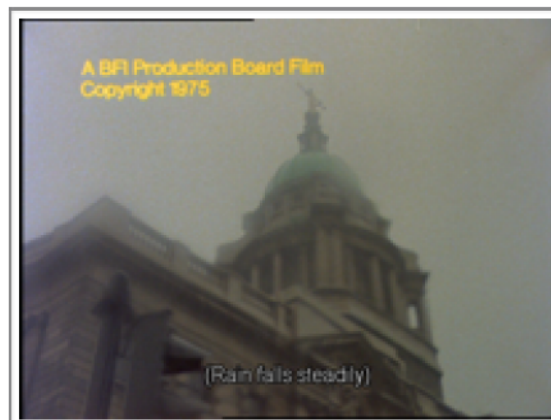


Fig. 32 (2:00:29)

« Le dernier plan, d'ailleurs, une contre-plongée sur Old Bailey, le célèbre tribunal de Londres, et la statue de la Justice qui le domine, indique que la réponse se trouve dans le cadre institutionnel, et dans un ancrage en Grande-Bretagne, la pluie en étant un marqueur incontournable. » (p. 28)

Fig. 33 (0'09) et Fig. 34 (1'30) : L'Afrique et l'Europe en 1942. „



« L'Europe apparaît comme une force d'occupation à l'échelle d'un continent. Mais, ironie de l'Histoire, la France, durant la seconde guerre mondiale, voit ses colonies annexées et être elle-même occupée par des forces ennemies. » (p. 96)

Source pour les figures 33 à 37 : *Casablanca*. Réal. Michael Curtiz. Warner Bros, 1942. Long Métrage.



Fig. 35 : « My head is curly and my teeth are pearly » (7'19)

« A sept minutes du début du film, cette chanson au rythme enjoué, qui a été voulue par le producteur pour introduire le personnage de Sam, est de fait un constat du racisme ordinaire, et souligne que la lutte contre le racisme concerne aussi les Africains-Américains. » (p. 100)



Fig 36 (27'30)

« Un second héritage culturel de la diaspora noire auquel Caryl Phillips s'intéresse est celui des Africains-Américains, représenté ici, par Sam, le pianiste et chanteur, joué par Arthur Dooley Wilson dans *Casablanca*. Une survivance sémantique parvient à se glisser jusqu'au scénario puisque Ilsa fait montre de sa condescendance lorsque, surprise de le revoir, elle désigne Sam par le nom de « boy » en dépit de son âge. « Boy » était l'un des noms péjoratifs que donnaient les esclavagistes à leurs captifs dans le Sud des Etats-Unis. » (p. 99)

Fig. 37 (13:06)



« Le photogramme où l'on voit le chanteur porter la main à ses cheveux pour souligner le vers: « My hair is curly » rappelle ainsi la tradition des black minstrels où le spectacle repose sur ce dédoublement des acteurs noirs jouant sur la réception stéréotypée du Noir et créant des effets comiques à partir des décalages soulignés qu'ils exploitent. L'artiste Noir de vaudeville, dans le premier rôle accepté pour les Noirs au Etats-Unis, celui de l'entertainer qui se doit de travailler son être-Noir comme source artistique, est au centre de cette fiction biographique, comme il est au coeur du film *Casablanca*. » (p. 101)



Fig. 38 : Coupe de la canne à la main (01:11)



Fig. 39 : Chargement des régimes de bananes (01:16)



Fig. 40 : Lavage à la rivière (01:26)



Fig. 41 : Liage des cannes (01:36)

« Des le générique, des images d'une réelle beauté sont entrecoupées de scènes de travail qui illustrent la stase caribéenne: les scènes de coupe de canne, le chargement des régimes de bananes, et le linge mis à sécher sur les rochers de la rivière, sont des scènes à caractère atemporel. Le temps semble ne pas avoir prise sur l'île car les activités qui se reproduisent telles qu'à l'époque esclavagiste donnent lieu aux mêmes scènes. » (p. 215)

Source des figures 41 à 77 : *Island in the Sun*. Réal. Robert Rossen. Twentieth Century Fox, 1957. Long métrage.

Fig. 42 (00:03)

Voix off : « It about 100,000...

of mixed blood. Its main industries is raising sugar, copra, cocoa and exporting them. Originally a French island, its laborers were brought in slave ships from the Gold Coast of Africa, one and a half centuries ago. Now, it is a British crown colony. »



Fig. 43 (00:11:00) et Fig. 44 (00:15:00)



« Tout comme *Casablanca*, le film de Michael Curtiz de 1942, ce film s'ouvre sur une carte coloniale de l'île, imaginaire, de Santa Marta, qui encadre le générique, comme pour souligner l'impression d'immanence de l'appartenance à un monde hors du temps donnée par cette poussière d'Empire. La domination n'est pas simplement représentée par la cartographie, elle est également soulignée par les premières images du film, une vue aérienne filmée avec dextérité. Pour Leah Rosenberg, la succession directe de ces deux images établit une analogie avec le passage de flambeau entre Empire britannique et néo-colonialisme américain, les îles aux trésors et leurs fausses cartes étant remplacées par des vues aériennes, le film ayant été tourné sur l'île de la Grenade et aux Barbades. » (p. 216)

Fig. 45 (00:04:00) et Fig. 46 (00:05:00)



« Comme souligné ironiquement dans *The Atlantic Sound* (2000) et *The European Tribe* (1987), c'est le représentant du pouvoir colonial qui fait les honneurs de l'île au journaliste américain désireux de faire un reportage. Le gouverneur de l'île est montré souriant d'un air entendu à son aide de camp, puis observant le journaliste s'éloigner. Les champs d'influences sont montrés à l'oeuvre de façon indirecte, mais la question posée par le journaliste dans cette première séquence : « Can the West Indian govern himself ? » pose la question de la viabilité de ces îles si elles deviennent indépendantes. » (p. 218)

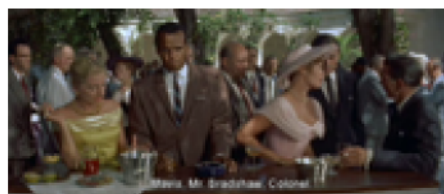


Fig. 47 (15:51) et Fig. 48 (11:35)

« Le ressentiment des îliens ne s'adresse pas aux Américains, mais aux Britanniques. En effet, tandis que le Maxwell Fleury, le planteur, fait subir à David Boyeur des affronts montrés à l'image, mais non verbalisés : Maxwell lui demande ainsi de lui faire place, en le rabrouant publiquement, alors même qu'il arrive en trombe en voiture, puis prend congé après une joute oratoire, en ignorant sa présence. » (p. 218)



Fig. 49 : Visite d'un atelier de production (43:32)



Fig. 50: Détail



Fig. 51 : Caricature

Source Fig. 51 : « The Life of Aunt Jemima », 1895 advertising booklet. Caricatures of African-American Women. Disponible sur <http://www.authentichistory.com/diversity/african/1-mammy/>. Consulté le 22 juin 2015.



Fig. 52 : Refus de récupération culturelle et Fig. 53: Réflexion sur l'image caricaturée du Noir (43:35)



(43:38)

Fig. 49 et 52 : « The case of Rachel Dolezal reminds us that impersonation and reappropriation of black culture is indeed an offense and a misdemeanor that are still very much in practice today. » in Guilaine Kinouani, « Why black women feel so betrayed by Rachel Dolezal », *The Guardian*, 26 June 2015. Disponible sur <http://www.telegraph.co.uk/news/general-election-2015/politics-blog/11700056/Why-black-women-feel-so-betrayed-by-Rachel-Dolezal.html>. Consulté le 1er juillet 2015.

« Une séquence, non dialoguée, où Mavis Norman tente un jeu de « blackface », une tentative de « passage », mais dans l'autre sens, est condamnée par David Boyeur. Elle tente en effet de mettre un masque de paysanne créole. Ce masque, manufacturé, semble d'ailleurs relever davantage de la tradition américaine du « blackface », que de la tradition caribéenne, car il ne ressemble en rien aux masques et têtes montées sur bâton que l'on voit en arrière plan.

On sent que ce qui n'est que jeu pour Mavis, une sorte de déclaration, devient à la fois une atteinte à la personnalité de David Boyeur, et une tentative d'appropriation culturelle, ce que Mavis Norman n'a pas la sensibilité de comprendre, car avec cette représentation, nous ne sommes plus dans le domaine du carnaval, c'est-à-dire de la caricature à caractère libérateur ou revendicatif mais dans celui du racisme et de la stigmatisation. » (p. 222)



Fig. 54 : Violence conjugale symptôme (18:31 - 18:34)

« La phrase : « I've never torn a dress of yours », outre ce qu'elle souligne de la violence des rapports entre Maxwell et sa femme, est réminiscente de la violence faite à d'autres femmes sous l'esclavage, et du poids de cet autre héritage. C'est bien cette violence consubstantielle à l'esclavage que rappelle opportunément le journaliste américain, en dévoilant les origines afro-jamaïcaines de la famille Fleury. » (p. 224)



Fig. 55 : Maxwell ignore le salut de ses employés (5:13) Fig. 56 : Cycliste renversé (24:27)



Fig. 57 : Passants et troupeau dispersés (1:17:41)

« Ce qui est remarquable, c'est que seule l'image témoigne de ce racisme institutionnalisé à l'oeuvre, car aucune des attitudes de Maxwell n'est relevée dans le discours des personnages : il arrive ainsi en trombe dans sa propriété sans rendre le salut de ses employés, renverse un cycliste sous le coup de la jalousie sans s'arrêter pour lui porter secours, klaxonne furieusement à l'intention de David Boyeur et lui adresse une remontrance afin que celui-ci s'efface pour laisser passer sa voiture, puis après une conversation avec le syndicaliste où le passé esclavagiste est évoqué, il part en prenant congé de tous les interlocuteurs, à l'exception du syndicaliste. Après le meurtre de Hilary Carson, il est montré s'opposant de nouveau au passage de chèvres menées par leurs propriétaires. » (p. 223)



Fig. 58, 59, 60 : Le colorisme à l'oeuvre (00:36:16 —> 00:36:26)

« Le passage est une stratégie qui se pratique également de façon intra-ethnique, puisque nous voyons dans le film un phénomène qui n'est pas explicité, mais qui est remarqué par Mavis Norman. Une jeune femme claire de peau refuse que sa fille reçoive une boisson des mains de David Boyeur lorsque celui-ci en offre à d'autres fillettes noires. Elle lui jette un regard méprisant, et, alors que Mavis s'interroge, David Boyeur lui répond : « There once was a man, I don't remember who, who drew up 200 different classifications of mixed blood on this island. » (224)

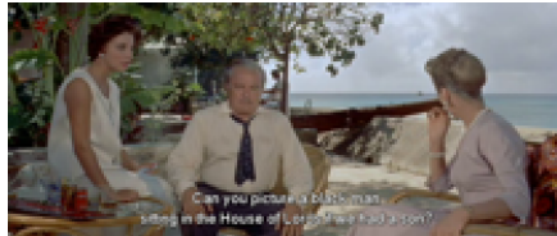


Fig. 61 : (00:59:39 - 01:00:06)

Jocelyn : When I asked you if there were any reason why I should not marry Euan, you said no.

Mr Fleury : I said there were no good reason.

Jocelyn : How can you say that? Euan's heir to a title. Can you picture a black man sitting in the House of Lords if we had a son?

Mr Fleury : There's no need to exaggerate. My mother was three quarter white. I've only 1/16 of colored blood. The chances are your children will be completely white!

Jocelyn : Bradshaw was right. All this whispering, all this secrecy.

« Le scandale est souligné à l'image par le geste de honte de la mère. » (p. 225)



Fig. 62: Arrivée à Belfontaine (00:05:26)

« Les troncs d'arbres, dont l'un est au premier plan, échos végétaux des colonnes doriques de la résidence cédée à Maxwell par son père, et du style géorgien colonial des plantations américaines, sont dévorés par le lichen, et vont mourir. Ces colonnes doriques, de marbre ou de fibre végétale, sont le signe d'une splendeur passée et il règne dans la demeure maître une obscurité certaine. » (p. 227)



Fig. 63 : The Lord of Misrule

« Durant le Carnaval, c'est le « Lord of Misrule » qui règne, il préside à l'inversion des valeurs alors que les règles sociales sont bouleversées le temps de la fête puisque les serviteurs ont quitté leur poste afin de participer à la procession carnavalesque. » (228)



Fig. 64 : « Grudges get paid off at Carnival. » (00:50:19)

« L'on voit d'ailleurs le visage de Jocelyn Fleury être gagné par les ombres lorsqu'elle évoque les vengeances qui se trament durant le Carnaval. L'atmosphère gothique est renforcée par les tambours qui prennent possession de l'espace sonore : « They carry for miles » ». (228)



Fig. 65 (1:38:11) , Fig. 66 (1:38:21), et Fig. 67 (01:38:33)

« Maxwell est donc la cible d'un désir de vengeance de la part de la population locale. Et, lors d'un duel électoral avec David Boyeur, après avoir appris de sa femme que sa jalousie était infondée, alors qu'il clame vouloir opérer la réconciliation entre planteurs et travailleurs, les steel drums, en cette période de carnaval, vont tout d'abord noyer sa voix, puis la rhétorique de David Boyeur le pousser hors de lui. Le jeu expressionniste de James Mason qui se prend la tête à deux mains après s'être plié en deux comme sous le coup d'une grande douleur, fait deviner qu'il est sous influence. Maxwell est comme condamné par l'île elle-même et son histoire, qu'il veut renier, car c'est devant la population rassemblée qu'il annonce qu'il ne se sent pas des leurs, alors que son intention était de les rallier à sa cause. » (p. 228)



Fig. 68 : La permanence des lieux du trauma : le moulin à sucre. (1: 15: 25)

« Et c'est devant les ruines d'un ancien moulin à sucre, où lorsque des chevaux n'étaient pas employés, des esclaves tournaient la roue sous les coups de fouet, que le colonel chef de police en conclut que le meurtre d'Hilary Carson est le fait d'un homme s'étant débarrassé du porte-feuille incriminant en le jetant d'une voiture en mouvement, et en vient à suspecter Maxwell. » (p. 228)



Fig. 69 : Vestiges d'un passé. Moulin à sucre et urne de jardin. (1:20:54)



Fig. 70 : « Ruins of a Great House ». (1:22:34)

« En effet, cette rencontre amoureuse est marquée dès l'abord par le poids fantômatique de l'histoire arrêtée : l'urne de jardin - à laquelle David Boyeur tourne d'ailleurs le dos, car il veut d'un autre futur - semble vaciller sur son socle, l'habitation est recouverte de ronces, et le moulin à sucre reste campé sur son passé macabre. » (p. 229)



Fig. 71 : Poster promotionnel de *Island in the Sun* et Fig. 72 : Limbo (44:34)
 Source : « Une Ile au Soleil », IMDb. Disponible sur http://www.imdb.com/title/tt0050549/?ref_=ttfc_fc_tt. Consulté le 29 juin 2015.



73 : Sous le regard eurocentré.(45:09)

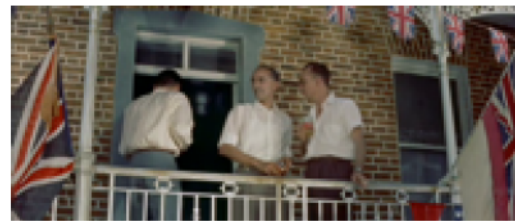
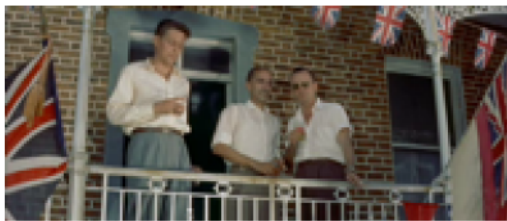


Fig 74 (45:04) et Fig. 75 (45:06) : suppression/répression culturelle

« Cette suppression/répression culturelle est également montrée à l'oeuvre lors de la danse de Margot Seaton, engagée dans un limbo qui va servir d'argument pour la promotion du film, mais qui, dans la diégèse, est interprété comme un épisode honteux pour le personnage, dont on sait que sa relation avec Archer est mal vue de la hiérarchie militaire. » (p. 232)

« En effet, le premier plan du film montre le principal protagoniste caribéen sur la lisière entre terre et mer, comme entre deux mondes, alors que le dernier l'inscrit résolument au coeur des terres lorsqu'il s'éloigne vers son destin, au crépuscule. Le lien à la terre natale mentionné dans la calypso, cette terre mêlée à la sueur des esclaves, est ainsi rappelé. Toujours en marche, David Boyeur est montré combattant l'immobilisme inscrit dans le champ socio-économique et sur la terre elle-même, en arpentant physiquement l'île, son projet étant de réveiller la conscience populaire dans les îles avoisinantes dans un mouvement correspondant à l'époque au projet de fédéralisme des îles caribéennes. » (p. 231)

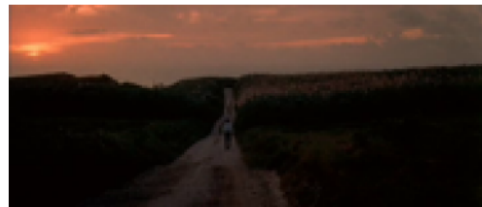
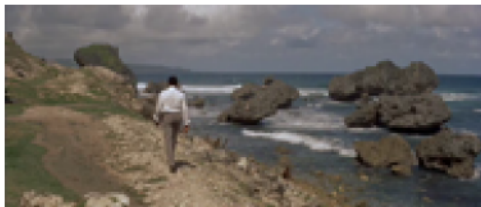


Fig.76 : Dernier plan du générique d'ouverture. Fig. 77 : Dernière image du film (01:58:4)



Fig. 78, 79, 80 : Le blackface comme inspiration.

« Alors que Bamboozled s'annonce dès les premières images comme une satire des médias nord-américains, il semble que Spike Lee ait cherché à reconstituer l'imagerie raciste héritée de l'esclavage dont le minstrel show est le réceptacle, et à établir une typologie des éléments figuratifs constitutifs du racisme qui ont été ensuite intégrés de façon massive à notre quotidien. En effet, le blackface resurgit spontanément dans les médias(...) (p. 326)

Source : Fig. 78: Grace Jones vue par Jean-Paul Goude. Disponible sur <https://www.whatgoesaroundnyc.com/blog/wp-content/uploads/2013/06/grace-jones-by-jean-paul-goude-02.jpg>. Consulté le 11 octobre 2015. Fig. 79 : Grace Jones vue par Jean-Paul Goude. Disponible sur <http://www.postmodern.ro/imagine/grace-jones-jungle-fever-fotografie-de-jean-paul-goude-6>. Consulté le 11 octobre 2015. Fig. 80 : Grace Jones vue par Jean-Paul Goude. Disponible sur <http://www.largus.fr/actualite-automobile/la-saga-de-citroen-1980-2000-par-seguela-et-banzet-1225366-1290801-photos.html>. Consulté le 11 octobre 20015



Fig. 81 : Mantan Moreland ou « Google Eyes »

« Lorsque cet acteur est évoqué par Pierre Delacroix devant Manray et Womack et qu'il annonce qu'ils devront s'engager dans une reprise des codes des blacks minstrels, l'ambiguïté entre talent artistique et utilisation grotesque et raciste de caractéristiques physiques est rendue toute en ironie. » (p. 330)

Source : <http://www.nytimes.com/movies/person/50505/Mantan-Moreland/biography>.



Fig. 82 : Portrait de Bert Williams.

Source : <https://myspace.com/aportraitofbertwilliams>.



Fig. 83 : « Mantan in a chicken suit? » Bert Williams en volatile.

« Le Noir se trouve donc condamné au grotesque, le seul espace qu'on lui octroie. On pense ainsi au costume de Bert Williams transformé en volatile, ou choisissant délibérément de porter le masque du blackface dans le film *A Natural Born Gambler* en 1916, alors qu'il en est le scénariste, réalisateur, et producteur.

Source des Figures 83 à 89 : *Bamboozled*. Réal. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks Productions, 2000. Long métrage.

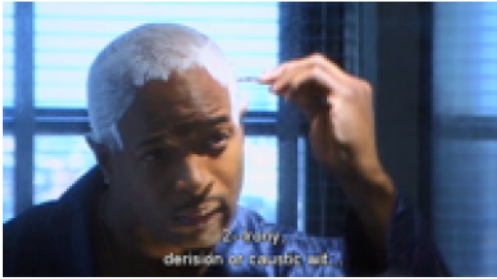


Fig. 84 : Phénomène de « lactification ». (00:55.388 --> 00:00:59.017)

« La séquence où l'on voit Peerless se raser le crâne est également une allusion visuelle au titre de l'ouvrage de Frantz Fanon : *Peau Noire, Masques Blancs!*, qui appelle ce phénomène le complexe de lactification. Peerless Dothan cherche véritablement à se faire blanc, ce qui relève de l'ironie caustique, puisque son aveuglement sur sa propre identité va entraîner d'autres Africains-Américains à se faire plus Noirs que Noirs et à porter le masque de bouchon brûlé qui surligne et moque le marqueur /noir/ de la peau. » (p. 334)



Fig. 85 : « Whitey, whitey, whitey, whitey! »

« L'accès de violence de Pierre Delacroix est montré comme fantasmé. Il est une équivalence en images de la pulsion de violence en retour déclenchée par le mot « nigger », dont Dunwitty se permet l'utilisation, ainsi que de l'autocensure qui lui interdit l'utilisation du mot « whitey ». Pierre Delacroix ne parvient pas non plus à remettre en question la stratégie d'appropriation de son supérieur hiérarchique qui lui reproche de vouloir opérer une tentative de passage. » (p. 78)



Fig. 86 : Déclaration de Malcom X sur la manipulation mentale, dans le film de Spike Lee du même nom et repris dans *Bamboozled*. (00:42:55)

« Pierre Delacroix, « bamboozled », comme « dépossédé de lui-même » par le discours raciste qu'on lui enjoint de mettre en scène. » (p. 78)



Fig. 87 et 88 : « My name is... Honest Abe Honeycutt. » (01:45:41.468 --> 01:45:43.561)

« Le slogan des Black Panthers, « Black is beautiful », se retrouve ainsi trivialisé par « Niggas is a beautiful thing », slogan imaginé par le futur « Honest Abe Honeycutt », un personnage créé à partir de l'image de Abraham Lincoln, et qui deviendra le Maître de Cérémonie du show. » (p. 78)

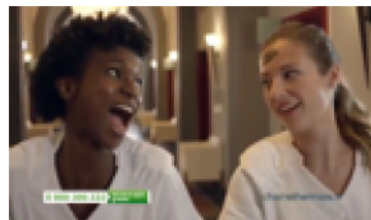
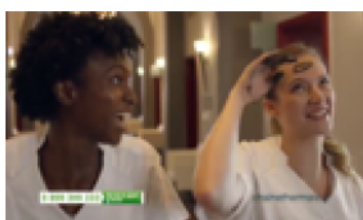
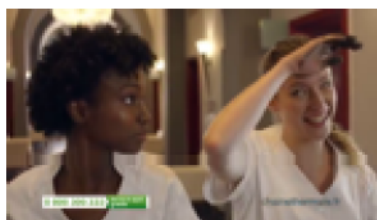


Fig. 90, 91, 92 : Images de fin du spot de la campagne de publicité pour la Chaîne Thermale du Soleil, France, Décembre 2015.

« L'entreprise esclavagiste a généré des canaux d'expression esthétiques qui continuent d'affecter le monde d'aujourd'hui. » (p. 347)

Source : <https://youtu.be/HJwqIKHg3AE>.



Fig. 93 : « Somebody help me! » (16:15)

« Solomon Northup a pleinement conscience de la distance qui le sépare de la communauté américaine lorsqu'il évoque par un rapprochement métonymique que le corps de la nation s'exprime dorénavant par la voix de ses représentants blancs au Capitole, alors même que des corps réifiés ne peuvent même pas faire entendre le cliquetis de leurs chaînes, les deux sons, voix et bruits participant pourtant, presque, « almost », du même chœur national. » (p. 11)

Source des Figures 93 à 116 : *12 Years a Slave*. Réal. Steven McQueen. Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B Entertainment, New Regency, Film4 Productions, 2013. Long métrage.



Fig. 94 : « My regrets for the intrusion, sir. » (27:33)

« Solomon Northup est alors encore partie prenante de l'autorité visualisante comme le souligne le réalisateur dans le plan ci-dessus en indiquant son absence de réaction à l'intrusion d'un homme dans la boutique, rapidement repris en main par son propriétaire. » (p. 386)



Fig. 95 : (40:38), Fig. 96 (41:58), Fig. 97 (36:47) et Fig. 98 (39:15) : « Le silence comme institution. »

« On s’aperçoit alors que le silence, qui tombe comme une chape, fait partie intégrante de la violence du système esclavagiste. La parole interdite devant l’atrocité du vécu et du vu est donc filmée en silence. Ces plans fixes rappellent les statues de Liverpool évoquées dans le chapitre 2, justement inspirées par des poses d’esclaves relevées aux Etats-Unis. Silence et prostration sont rigoureusement administrés puisque les dos cicatrisés indiquent à tous le châtement subi si cette loi est transgressée : lacération par le fouet et imposition de la muselière. » (p. 386)



Fig. 99 : « Le travail comme fin en soi. » (01:03)

« L’immobilisme rigide dans le silence signale une gravité surnaturelle. Aux bruits de la nature vient s’ajouter celui de la voix du maître de coupe. Cette rigidité grave est le signe d’un épisode traumatique, d’un travail extorqué par la contrainte à des hommes qui ne s’appartiennent plus. On voit à leur cou le médaillon indiquant le nom de leur propriétaire qui se substitue à leur identité propre. Au travail forcé s’ajoutent les insultes ritualisées, puisque l’instructeur les interpelle en leur qualité de : « Y’all fresh niggers. » » (p. 389)

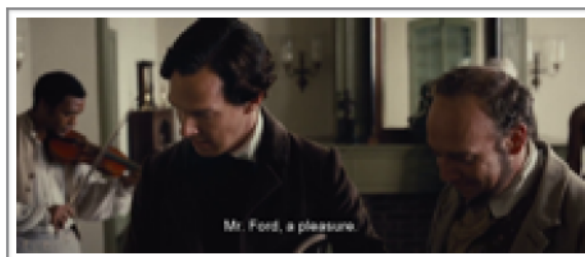
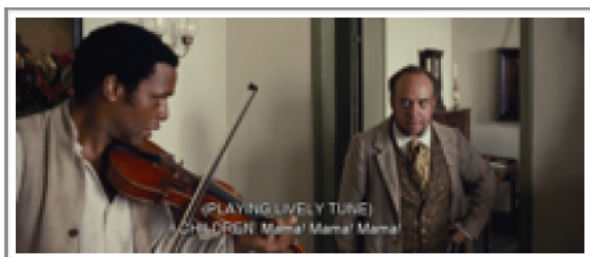


Fig. 100 (45:34) et Fig. 101 (59:55)

« De même que des prisonniers de camps de concentration ont été contraints de jouer pour accueillir les trains de la mort, Solomon joue sous la menace lors de la vente des enfants d'Eliza pour masquer les cris de la mère et de ses enfants qui vont être séparés. Il est ensuite également réveillé la nuit par Master Epps, qui souhaite faire danser ses esclaves. On retrouve ici le trauma du détournement des affects, celui des choix impossibles, de l'action à son corps défendant, et de la performance comme asservissement, le « performing bondage », relevé par Caryl Phillips dans *Dancing in the Dark*, et dénoncé par Spike Lee dans *Bamboozled*. » (p. 388)

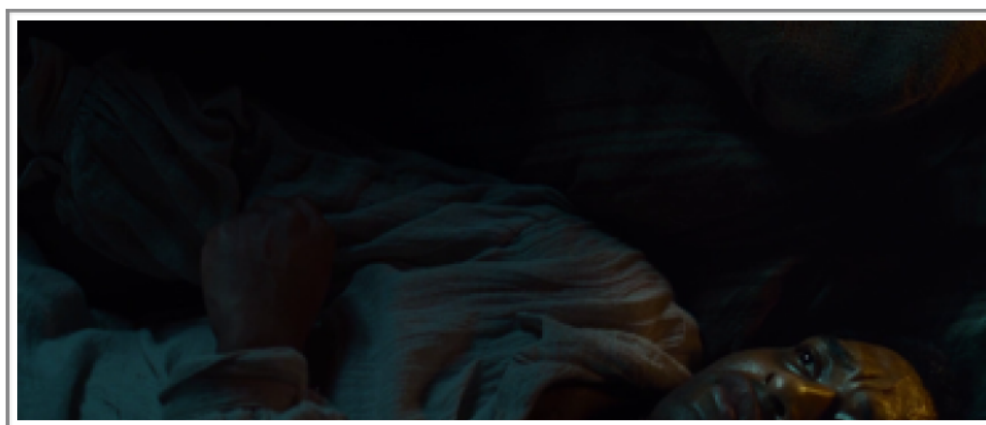


Fig. 102 : L'être-hors de soi. (5:42)

« Les deux séquences suivantes sont également liées à la dépossession de soi. La première est un rapport sexuel encouragé par la promiscuité, avec une femme dont les sanglots indiquent le désarroi, Solomon Northup étant ici réifié, homme objet, et l'on peut se rappeler que la fonction de certains esclaves était d'assurer la reproduction du parc d'esclaves. La position de l'acteur par rapport à la caméra l'indique : Solomon est décentré, hors de lui, mais aussi presque hors-champ (voir figure 13). Il a quasiment disparu du cadre, tout comme il a disparu en tant qu'homme libre de ses affects. » (p. 390)

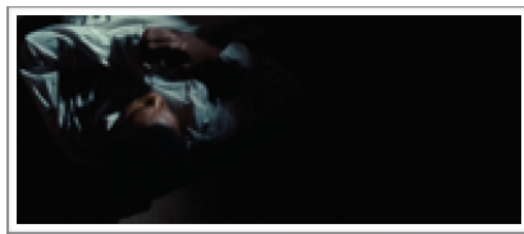
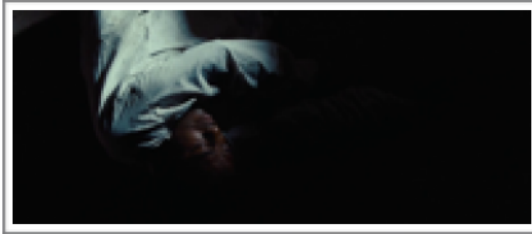


Fig. 103 (11:02), Fig. 104: (11:03), Fig. 105: (11:12), Fig. 106 : (11:18)

« Les esclaves nés en captivité ont l'expérience d'un régime de terreur, et le choc de la découverte de ce régime est souligné de façon esthétique dans le film. La figuration de la mise hors de soi, du décentrement, et de la naissance à une vie hors-cadre est effectuée par le bouleversement des repères euclidiens, l'image est renversée, et l'acteur n'occupe que la moitié de l'image, n'étant éclairé que par un rai de lumière, le seul bruit étant celui des chaînes qui l'entravent. » (p. 393)



Fig. 107 : « Les sardines » (19:57)

« Dorénavant mutiques, ces êtres sont montrés vendus, gagés, couverts ou recouverts, dénudés, ou flagellés selon les aléas de la vie du maître tout puissant, et la caméra montre la réification de ces corps. Une contre-plongée montre d'ailleurs une bâche qui dévoile les corps comme l'on ouvre une boîte de sardines, comparaison qui était d'ailleurs utilisée pour décrire l'entassement des corps dans les bateaux négriers.

Ces corps sont ceux de morts vivants, comme le souligne Nicholas Mirzoeff(...) L'analogie avec le consommable, les sardines, peut se poursuivre puisque les esclaves deviennent alors des objets de consommation courante pour qui a les moyens de se les procurer. » (p. 394)



Fig. 108 : Zombies as slave labour in *White Zombie*.

« Cette idée a ressurgi dans le film *White Zombie* (1932) de Victor Halperin où des esclaves zombifiés se présentent après avoir été réveillés d'entre les morts par le bokor, leur maître, afin de travailler dans un moulin à sucre. On en voit tomber accidentellement au cœur de la fournaise, ce qui rappelle les nombreux décès, membres coupés ou brûlures dont furent victimes trop d'esclaves dans ces usines. Il est intéressant de voir que ce film, parmi les premiers à faire intervenir les morts-vivants, exonère les esclaves de toute responsabilité, car ils agissent sous les ordres de celui qui les manipule. » (394)

Source : Michael Bloom, « Reanimating the Living Dead, Uncovering the Zombie archetype in the work of George Romero », *OffScreen*, Volume 13, Issue 4 / April 2009. Disponible sur http://offscreen.com/view/reanimating_the_living_dead. Consulté le 24 février 2016.

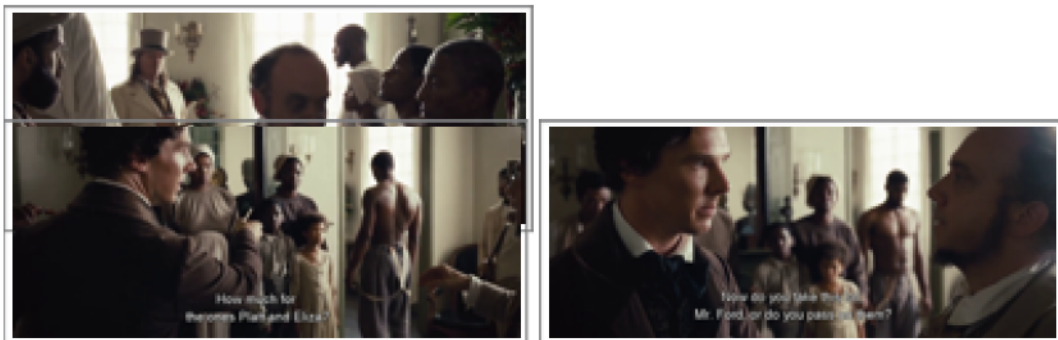


Fig. 109 : « She's an excellent pastry cook. » (29:43)

« Parce que l'on connaît la qualité d'artiste plasticien de Steven McQueen, on ne peut en effet s'empêcher de remarquer l'analogie que le film établit entre la vente aux enchères et l'exposition d'oeuvres dans une galerie d'art. Le protocole est le même: les acheteurs se présentent en ayant la connaissance du passé de l'objet: on voit ainsi un homme tenir en main le programme de la vente et évaluer du regard les objets présentés. » (p. 395)

Fig. 110 (29:55) et 111 (31:26) : La vente aux enchères.

« La direction d'acteur, impressionnante, travaille sur le jeu des regards et revient sur la performance demandée aux captifs, objets, lors de leur vente. Un acteur, en arrière-plan à droite, vu tout d'abord de dos, se présente de lui-même ensuite de face, le regard baissé, sans qu'il lui soit demandé d'agir. » (31)

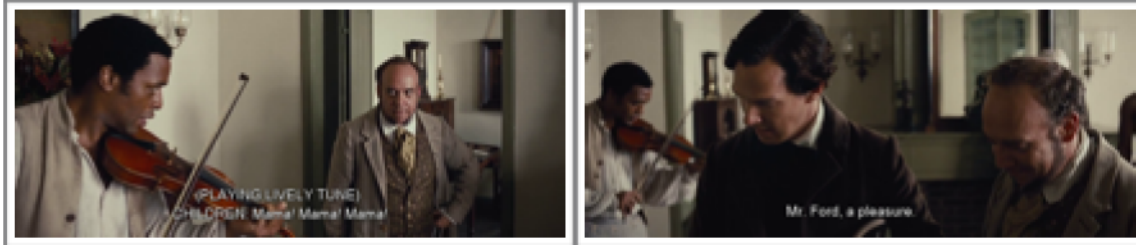


Fig. 112 : « (Playing a lively tune) » et Fig. 113 : « Mr Ford, a pleasure ». (17: 52)

Children : Mama! Mama! Mama! (31:59)

« La perception de l'horrible de l'esclavage est réactivée par la mise en scène, et le fait que de nombreux spectateurs et critiques aient été outrés de la violence de la reconstitution historique indique à quel point la défamiliarisation est opératoire dans ce film. Cette réaction indique la distance qui sépare ce film de *Gone With The Wind*, de Victor Fleming, George Cukor, et Sam Wood, par exemple. Cette défamiliarisation opérée par le point de vue permet d'apprécier à quels point tous les éléments de coercition et de violence extrême ont été tus ou édulcorés dans de nombreux récits et films. Les regards de Mr Ford, exprimant la honte, du négrier, pour la gêne, puis la colère, de Solomon Northup/Platt, jouant sous la contrainte, et cherchant à croiser le regard de celui qui vient de séparer une femme de ses enfants, sont eux bien diégétiques et permettent au spectateur d'effectuer le raccord avec l'histoire qui se poursuit. » (397)

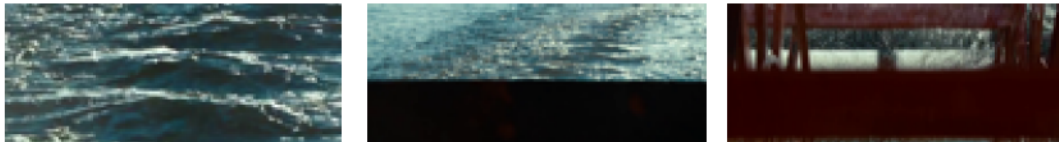


Fig. 114, 115, 116 (20:47 - 31:14)

« On peut comprendre les photogrammes 114, 115, 116,, dont la lecture du mouvement, qui va de l'aube et son mouvement circulaire de battoir vers le fleuve, s'effectue verticalement de bas en haut, comme une allégorie à la fois de la machine à broyer qu'est l'esclavage, et de la mémoire longue du souvenir diasporique symbolisé par l'océan. L'oubli, le passage par l'obscurité, est ce que combat la caméra qui remonte le fleuve, et suit le supplice de Solomon Northup et des ses compagnons, comme on remonte le temps, comme Marlow remonte le fleuve vers le coeur des ténèbres. Caryl Phillips souligne d'ailleurs le symbolisme de l'eau dans son univers. » (p. 398)

Table des Illustrations

Illustrations	1
Fig. 1	1
Figures 2 à 23 : Générique de Pressure, de Horace Ové. (0:00 - 1:19).	3
Figures 24 (1:25) et 25 (8:07)	4
Figures 26 (9:48) et 27 (9:49)	4
Figure 28 (32:46)	5
Fig. 29 (21:39) et 30 (1:02:40)	5
Fig. 31 (34:28)	6
Fig. 32 (2:00:29)	6
Fig. 33 (0'09) et Fig. 34 (1'30) : L'Afrique et l'Europe en 1942. ,	6
Fig. 35 : « My head is curly and my teeth are pearly » (7'19)	7
Fig 36 (27'30)	8
Fig. 37 (13:06)	8
Figures 38 à 41 : La stase caribéenne.	9
Fig. 42 (00:03)	9
Fig. 43 (00:11:00) et Fig. 44 (00:15:00)	9
Fig. 45 (00:04:00) et Fig. 46 (00:05:00)	10
Fig. 47 (15:51) et Fig. 48 (11:35)	10
Fig. 49 : Visite d'un atelier de production (43:32) Fig. 50: Détail Fig. 51 : Caricature	11
Fig. 52 : Refus de récupération culturelle et Fig 53: Réflexion sur l'image caricaturée du Noir	11
(43:35) (43:38)	11
Fig. 54 : Violence conjugale symptôme (18:31 - 18:34)	11
Fig. 55 : Maxwell ignore le salut de ses employés (5:13) Fig. 56 : Cycliste renversé (24:27)	12
Fig. 57 : Passants et troupeau dispersés (1:17:41)	12
Fig. 58, 59, 60 : Le colorisme à l'oeuvre (00:36:16 —> 00:36:26)	12
Fig. 61 : (00:59:39 - 01:00:06)	13
Fig. 62: Arrivée à Belfontaine (00:05:26)	13
Fig 63 : The Lord of Misrule	14
Fig. 64 : « Grudges get paid off at Carnival. » (00:50:19)	14
Fig. 65 (1:38:11), Fig. 66 (1:38:21), et Fig. 67 (01:38:33)	14
Fig. 68 : La permanence des lieux du trauma : le moulin à sucre. (1:15:25)	15
Fig. 69 : Vestiges d'un passé. Moulin à sucre et urne de jardin. (1:20:54)	15
Fig. 70 : « Ruins of a Great House ». (1:22:34)	15
Fig. 71 : Poster promotionnel de Island in the Sun et Fig. 72 : Limbo (44:34)	16
73 : Sous le regard eurocentré.(45:09)	16
Fig 74 (45:04) et Fig. 75 (45:06) : suppression/répression culturelle	16
Fig.76 : Dernier plan du générique d'ouverture. Fig. 77 : Dernière image du film (01:58:4)	17
Fig. 78, 79, 80 : Le blackface comme inspiration.	17
Fig. 81 : Mantan Moreland ou « Google Eyes »	18
Fig. 82 : Portrait de Bert Williams	18
Fig. 83 : « Mantan in a chicken suit? » Bert Williams en volatile	18
Fig. 84 : Phénomène de « lactification ». (00:55:38 --> 00:00:59.017)	19
Fig. 85 : « Whitey, whitey, whitey, whitey! »	19
Fig. 86 : Déclaration de Malcom X sur la manipulation mentale, dans le film de Spike Lee du même nom et repris dans Bamboozled. (00:42:55)	20
Fig. 87 et 88 :« My name is... Honest Abe Honeycutt. » (01:45:41.468 --> 01:45:43.561)	20
Fig. 90, 91, 92 : Images de fin du spot de la campagne de publicité pour la Chaîne Thermale du Soleil, France, Décembre 2015.	20
Fig. 93 : « Somebody help me! » (16:15)	21
Fig. 94 : « My regrets for the intrusion, sir. » (27:33)	21
Fig. 95 : (40:38), Fig. 96 (41:58), Fig. 97 (36:47) et Fig. 98 (39:15) : « Le silence comme institution. »	22
Fig. 99 : « Le travail comme fin en soi. » (01:03)	22
Fig. 100 (45:34) et Fig. 101 (59:55)	23
Fig. 102 : L'être-hors de soi. (5:42)	23
Fig. 103 (11:02), Fig. 104: (11:03), Fig. 105: (11:12), Fig. 106 : (11:18)	24
Fig. 107 : « Les sardines » (19:57)	24
Fig. 108 : Zombies as slave labour in White Zombie	25
Fig. 109 : « She's an excellent pastry cook. » (29:43)	25
Fig. 110 (29:55) et 111 (31:26) : La vente aux enchères.	25
Fig. 112 : « (Playing a lively tune) et Fig. 113 : « Mr Ford, a pleasure ». (17:52)	26
Fig. 114, 115, 116 (20:47 - 31:14)	26

RÉSUMÉ en français

Dans cette recherche intitulée « Fonction Scopique et Investigation du Réel Anglo-Caribéen dans l'Œuvre de Caryl Phillips », il s'agit de suivre le développement de l'oeuvre de Caryl Phillips qui se déploie à partir du sentiment d'extranéité né d'un sentiment de dissociation ressenti dès l'enfance. Les scènes fondatrices sont celles de la remise en cause par l'autorité visualisante de son appartenance à la nation en tant qu'Anglo-Caribéen, puis adolescent, de la découverte de l'antisémitisme et de la possibilité du génocide au coeur même de l'Europe. Elles sont suivies de l'apprentissage volontariste de la culture caribéenne durant ses années d'études à Oxford, de sa découverte de la littérature afro-américaine aux Etats-Unis, et d'un voyage à travers l'Europe en tant qu'Anglo-Caribéen, expériences qui vont fixer les trois pôles de la triade à partir de laquelle se déploie l'oeuvre de cet écrivain également dramaturge.

La source de la pulsion d'écrire serait donc à trouver dans un sentiment de différence ontologique naissant de l'appréhension du soi essentiellement scopique, vécue comme anxieuse. Le sentiment d'extranéité trouve sa source dans la discrimination et l'anxiété d'appartenance qu'elle déclenche. Elle remet en cause le vécu en toute plénitude de l'être, et les bases de l'inclusion sociale de l'enfant et de l'adolescent. L'oeuvre se déploie de manière constructiviste et spiralee à partir de l'exploration des regards croisés que nous classerons selon cinq thématiques qui rassemblent les principaux fils de cet écheveau, éclairés par cinq films servant de contrepoint au discours de l'auteur. Une intention didactique existe au coeur de l'écriture de Caryl Phillips qui procède de la remédiation historique, et tente de faire voir au lecteur toute la complexité humaine sans volonté de jugement. Alors que l'esthétique fait épouser à la structure de ses écrits le bouleversement des vies diasporiques, et met à l'épreuve les capacités du lecteur à discerner le programme de création de chacun de ses ouvrages, le souci éthique de l'auteur est de redonner le droit de regard, le droit à la compassion, et le droit d'être compris à tous ceux et celles qui se voient nier le droit d'appartenir pleinement au monde qu'ils habitent.

TITRE en Anglais

The Searching Gaze and the Investigation of the Anglo-Caribbean Reality in Caryl Phillips's Writing

The purpose of this work is to follow the development of Caryl Phillips's work from a feeling of unbelonging finding its root in the experience of being dissociated from his peers at an early age through systemic visualizing. Founding scenes show how the author as an Anglo-Caribbean child is denied his Englishness and how he discovers as a teenager the possibility of genocide at the heart of Europe. These experiences will be part of the foundation of his anxiety of belonging. A determined exploration of Caribbean culture, of African-American writing and an investigation of the European gaze on the Anglo-Caribbean person he is, will determine the three strands with which will be woven the increasing spiraling scope of his work. The writing impulse is then born out of an ingrained feeling of dissociation created by the alarming discriminating gaze which forfeits the inclusion of the Anglo-Caribbean child and questions the fulfillment of his human potential in all its plenitude.

We will argue that the work develops along a constructivist and spiraling approach from an exploration of comparative views. Novels, plays and essays will be observed along five thematic lines which will start with a short analysis of five corresponding cinematographic works acting as a counterpoint to the author's stance. There is a didactic intention in the writing which proceeds from historical remediation and aims at making the reader see the whole human complexity, encouraging the willing suspension of blaming. While aesthetic concerns model the structure of his works on the fractured lives he is exploring, and challenge the cognitive capability of the reader to discern the patterns of production of each of his works, the ethical demand evinced by Caryl Phillips's work is to give the scrutiny right, the right to be understood, and the right to compassion back to those who see their right to fully belong to the world they inhabit denied.

DISCIPLINE

Littératures anglo-saxonnes / postcoloniales

MOTS-CLÉS

- | | |
|-------------------|---------------------------|
| 1 APPARTENANCE | 5 ANGLO - CARIBÉANITÉ |
| 2 TRAUMA | 6 VISUALITÉ |
| 3 RACISME | 7 DOUBLE CONSCIENCE |
| 4 DROIT DE REGARD | 8 REMÉDIATION ET HISTOIRE |

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UFR OU DU LABORATOIRE :

LDI, Université Paris 13, 99 avenue Jean-Baptiste Clément, 93 430 - Villetaneuse.